Der mehrfigurige Kalvarienberg in der Rheinischen Malerei von 1300–1430

Die Entwicklung des Kalvarienbergs
vom Andachtsbild zum Kreuzigungsdrama

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Ursula Binder-Hagelstange

aus Eschweiler

Tag der Promotion: 28. April 1937

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juni 1936

1937

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

P 6

Berichterstatter: Professor Dr. Wilhelm Pinder

Professor Dr. Gerhart Rodenwaldt

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt

Seite

Einleitung 5

Erster Teil: Der „Kleine Kalvarienberg" in der Rheinischen Malerei von 1300 bis 1430 7

A. Der „Kleine Kalvarienberg" in der Kölnischen Malerei . . 7

1. Die Motive 7
2. Die Anordnung der Motive 13
3. Ein Kölnisches Triptychon in englischem Privatbesitz . . 14

B. Der „Kleine Kalvarienberg" in der mittelrheinischen Malerei 17

1. Die Motive 17
2. Die Anordnung der Motive 26

C. Beziehungen zwischen den Kölnischen und den Mittelrheinischen „Kleinen Kalvarienbergen" 28

Zweiter Teil: Der „Große Kalvarienberg" in der Rheinischen Malerei von 1300 bis 1430 29

A. Die Motive und ihre Anordnung im „Großen Kalvarienberg" der Kölnischen Malerei 29

1. Im Wehrdener Kalvarienberg um 1350 29
2. Im Kalvarienberg des Veronikameisters um 1410 31
3. Im Kalvarienberg in Kirch-Sahr bei Ahrweiler nach 1410 37
4. In der Altartafel Nr. 354 des Wallraf-Richartz-Museums in Köln um 1420 38
5. Im Kalvarienberg des Meisters der Wasserfaßkreuzigung 1417 47

B. Überblick 55

C. Die Motive und ihre Anordnung im „Großen Kalvarienberg" der Mittelrheinischen Malerei 59

1. im Evangelistar des Kuno v. Falkenstein um 1380 59
2. im „Großen Kalvarienberg" aus Sigmaringen um 1410 . . 61
3. im Obersteiner Altar um 1410 65
4. im Altar aus der Frankfurter Peterskirche um 1420 . . . 68

D. Das Verhältnis des Mittelrheinischen zum Kölnischen „Großen Kalvarienberg" 71

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535702_0133

Einleitung.

Unter „Kalvarienberg" verstehen wir die Darstellung der Kreuzigung Christi, so wie sie in der Bibel beschrieben wird. Der Berg selbst nahm in der Vorstellung festen Raum ein, das bezeugt die fast immer gewölbte Standlinie, die wir auch bei den dreifigurigen Kreuzigungen finden. Hier wird aus dem Schauspiel des Ganzen eine Szene herausgelöst, gleichwie in den Passionsspielen die Marienklage oft auch als Sonderdrama aufgeführt wurde. „Diese Klage war kein Monolog im engsten Sinn des Wortes, sie wurde mit dramatischer Lebhaftigkeit teils an den sterbenden Sohn, teils an Johannes, teils an die Umstehenden gerichtet. Als dritte Person ergab sich gleichsam von selbst der Gekreuzigte."[1])

Die dreifigurigen Kreuzigungen rechnen also auch zu den Kalvarienbergen. Doch sind sie ausschließlich Andachtsbilder, unser Thema verfolgt aber die Entwicklung der geschichtlichen Schilderung, die das Ereignis des Kreuzestodes mit allen biblischen Zügen umgibt.

Das Personenverzeichnis der historischen Szene:

Der Gekreuzigte und die Schächer,
Freunde:
Maria und Johannes
Die hl. Frauen Maria Magdalena
Maria Cleophe
Maria Salome.
Feinde:
Pharisäer, Soldaten, Schergen,
Die Würfler
Der Schwammträger.
Feinde, die sich in Freunde verwandeln:
Longinus
Der Hauptmann.

Wir unterscheiden bei den mehrfigurigen Kalvarienbergen „Kleine Kalvarienberge" und „Große Kalvarienberge", Maßbezeichnungen, die nicht der Ausdehnung des Formats gelten, sondern nur der Unterscheidung zwischen Darstellungen mit einem Kreuz und solchen mit drei Kreuzen, da sich hieraus die mehr oder weniger große Anzahl an Figuren ergibt.

Eine besondere Art der „Kleinen Kalvarienberge" sind die „repräsentativen Breitbilder", eine Bildform, die in Köln auch

im ganzen 15. Jhdt. beliebt bleibt und auf eine lange Tradition in der Wandmalerei des 14. Jhdts. zurückblickt.
Es handelt sich um Breitbilder, deren Achse das Kreuz Christi ist. Zu seinen Seiten stehen Maria und Johannes, neben ihnen reihen sich andere stehende Heilige symmetrisch an ohne notwendigen inhaltlichen Bezug. Gelegentlich wurden diese „repräsentativen Breitbilder", wie die Krypta von S. Severin in Köln zeigt, über Altartischen auf die Wand gemalt. Daß auch die gemalten Holztafeln als Altarretabel bestimmt waren, beweist ein Gemälde des 15. Jhdts. im Rheinischen Museum, auf dem ein Altar dargestellt ist mit einer festen bemalten Rückwand, die die Kreuzigung mit Maria und Johannes und 4 Heiligen zeigt. Schnitzaltäre oder Glasfenster mögen die Anregung zu dieser besonderen Bildform gegeben haben.

Im 14. Jhdt. überwiegt besonders in der ersten Hälfte bei weitem der „Kleine Kalvarienberg", bezeichnend für die lyrische Grundhaltung dieses Jahrhunderts, daß es den ganzen Nachdruck auf die Trauer der Freunde legt. Sehr oft stehen der Gruppe von Johannes und den 4 Frauen auf der rechten Seite nur Hauptmann, Soldat, Pharisäer gegenüber. Gelegentlich werden diese drei auch von einem einzigen Heiligen vertreten. Aus seiner Gesinnung heraus konnte das frühe 14. Jhdt. nicht zu den figurenreichen Darstellungen ausholen, die neben dem Schmerz der Heiligen auch den Hohn der Feinde, die Rohheit der Kriegsknechte und die Neugier der gaffenden Menge schildern. Erst von 1400—1430 werden diese „Großen Kalvarienberge" in Deutschland gemalt und erreichen einen ersten dramatischen Höhepunkt im 2. und 3. Jahrzehnt des 15. Jhdts.
Sind die „Kleinen Kalvarienberge" auch eine selbständige und bezeichnende Bildform des 14. Jhdts., so dürfen wir sie andererseits doch in der Anordnung ihrer Gruppen als Voraussetzung der späteren „Großen Kalvarienberge" ansprechen. Dagegen sind die „Kleinen Kalvarienberge" des 15. Jhdts. bewußte Abkürzungen. Die Bildmotive stimmen vielfach so genau überein mit den scenischen Anweisungen der Passionsspiele, daß wir nicht darauf verzichtet haben, diese daneben zu zitieren, obgleich Urkunden von unmittelbaren Beziehungen zwischen Bildern und Spielen fehlen, und die Bilder auch nicht als Illustrationen gemeint sind. Diese Gegenüberstellung soll nur das Typische der zeitlichen Ausdrucksformen verstärken.

Wir verfolgen zunächst die Kölnischen Malereien und in einem zweiten Abschnitt die Mittelrheinischen Malereien des gleichen Zeitraumes.

I. Teil:

Der „Kleine Kalvarienberg" in der Rheinischen Malerei von 1300—1430.

A. Der „Kleine Kalvarienberg" in der Kölnischen Malerei.

1. Die Motive.

a) Der Typus des Kruzifixus.

An Hand der repräsentativen Kreuzigungen wollen wir die Entwicklung des Kruzifixus verfolgen.

In Köln hatte in der ersten Hälfte des 14. Jhdts. allgemein der gotische Christustyp geherrscht:

Da die Fußstütze fortgelassen ist, hängt der Körper mit seinem ganzen Gewicht an den Händen, Arme und Querbalken bilden ein stumpfwinkliges Dreieck. Der Rumpf sinkt nach unten, die Beine weichen zur Seite aus, es entsteht ein sehr bewegter Zickzackumriß auch durch die plötzliche Seitenansicht der Hüfte, die von einem faltenreichen, langzipfligen Schurz umgeben ist. Das widerstandslose Hängen des Körpers ist vorwiegend graphisch ausgedrückt.

Der Christus des Hamburger Triptychons bedeutet schon eine Abkehr von dieser tiefhängenden, geknickten Silhouette. Zwar bleibt die Erschütterung durch das körperliche Leiden, aber der Körper ist nicht mehr von solch ausgesprochener Passivität, er hat sich schon mehr aufgerichtet. In stetiger Weiterentwicklung aus Vorhergehendem entsteht der Kölnische Typ des 15. Jhdts., nicht als Neuschöpfung, sondern als Folgerung. Ihn zeigt zuerst die Miniatur aus den Privilegien = Eid- und Statutenbuch der Universität Köln von 1932.[2]) Her ist der Körper frontal durchgestreckt und in der Hüfte leicht nach rechts gebogen, das schmale Kreuzesholz wird zum festen Balken.

Ein französisches und ein österreichisches Beispiel mögen zeigen, daß die Ableitung in anderen Ländern gleich verlief.

Der Kruzifixus auf dem Breitbild aus der Schule des Veronikameisters schließt sich eng an die Miniatur an: Er ist sehr lang und schmal, das Haupt sinkt mit geschlossenen Augen nach links, die Beine sind durchgestreckt und die Knie frontal ge-

richtet. Ein schleierartig dünner Schurz ist um die Lenden geschlungen, wobei das eine Ende durchgezogen ist und mit dem Überschlag an der linken Seite herunterhängt. Das Anatomische ist unbestimmt, die Proportionen sind ungefähr gewählt, z. B. ist die Brust zu hoch angegeben. Der Ausdruck ist von schmerzlicher Zartheit. Damit ist zugleich der Typus aller Kölnischen Kruzifixe bis zur Zeit des niederländischen Einflusses beschrieben, auch Stephan Lochner zeigt ihn auf seinem Nürnberger Altarretabel und erst er holt alle Ausdrucksmöglichkeit dieses Typus wirklich heraus. So bewußt ist der straffhängende Körper vorher nicht als Bildachse gedacht gewesen, so achsengerecht kann er nur hier nachempfunden werden. Die Proportionen sind gedrungener und harmonischer geworden. Die Hüften sind stark eingezogen, sodaß der Umriß des Oberkörpers wellenförmig verläuft, die Rippen des Brustkorbs sind angegeben.

b) Maria und Johannes zur Linken des Kreuzes.

Früh begegnet uns das Motiv, daß Maria unter dem Kreuz in Ohnmacht fällt und gestützt werden muß. Im Dom auf dem Fresko der Katharinenkapelle wird sie von einer Frau gehalten, aber schon auf dem Wandbild von S. Andreas ist Johannes an deren Stelle getreten. In der Miniatur taucht das Motiv gleichzeitig im zweiten Missale von S. Kunibert auf. Maria droht vornüber zu fallen, Johannes in aufrechter Haltung umfaßt ihre Hüften.

In der zweiten Jahrhunderthälfte wird die Gruppe durch einen richtungsgegensätzlichen Rhythmus reicher gemacht: so z. B. auf dem Hamburger Triptychon: Johannes steht nicht mehr neben sondern hinter Maria, so mit ihr verschmolzen, daß beide wie ein Körper mit zwei Köpfen erscheinen, während aber Maria das Haupt neigt, schaut Johannes zum Kreuze auf. Dieses Motiv lebt im 15. Jhdt. auch auf „Repräsentativen Kreuzigungsbildern" weiter bis zum Heisterbacher Meister.

Auf dem Breitbild aus der Schule des Veronikameisters ist das Gegeneinander in der Haltung leiser geworden, aufs äußerste gedämpft im Vergleich zu Mittelrheinischen Kompositionen, die das Motiv leidenschaftlich bewegt gestalten, mit einem sich Vornüberwerfen des ganzen Körpers bei Maria und einem Hochreißen des Johannes. Hier steht Maria fast aufrecht, ihre Knie versagen, die Oberschenkel schieben das Gewand vor und der Rücken sucht eine Stütze. Ihr Haupt senkt sich auf die Schulter, Johannes umfaßt sie von rückwärts mit der Linken,

unterm Mantelzipfel ihren Unterarm stützend, während die Rechte sich unter ihrem schlaff herunterhängenden Arm herunterschiebt und zugleich ihren Mantelbausch hält. Dabei wendet er den Blick empor zum Kreuz. Wie sehr dies Motiv Allgemeingut der Passioslyrik ist, zeigen Vergleiche mit den scenischen Anweisungen der Passionsspiele:

Im Benediktbeurener Spiel, das zu Anfang des 14. Jhdts. am Rhein entstanden ist, heißt es: „Johannes teneat Mariam sub humeris et dicat Jesum ad eam" . . . In der Handschrift der fürstlich Fürstenberg'schen Bibliothek zu Donaueschingen aus der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. heißt es nach den Worten Christi zu seiner Mutter: „nu stat Johannes zu Maria als ob er sie well trösten".

Nach Christi Tod folgt die Marienklage, danach „fallt Maria hin als ob ihr sye geschwunden, den hept sy Johannes wieder uff"[4]).

Im Alsfelder Passionsspiel ist die Marienklage sehr dramatisch und in den Stellungen voller Abwechselung, schließlich: „Tunc Maria ostendit se quasi velit cadere Tunc Johannes eam sustentans dicit . . ."[5])

c) Die stehende Frauengruppe zur Linken des Kreuzes, begegnet uns im Anfang des 14. Jhdts. in der Wand- und Tafelmalerei. Vielleicht geht das Wandbild der Katharinenkapelle des Kölner Doms dem der Johanniskapelle voran, hier sind zwar 3 heilige Frauen zu Maria gestellt, aber gestützt wird sie nur von der Gefährtin, die hinter ihr steht. Diese umfaßt ihre Mitte und hält die sinkenden Unterarme mit den schlaff herabhängenden Händen. Von der dritten Frau sieht man nur den Kopf und die vierte errät man am Heiligenschein.

Auf dem Berliner Diptychon um 1300 und auf dem Kölner Triptychon um 1350 weiß man die 4 Frauen überzeugender zu verteilen, indem nun Maria in der Mitte steht und von beiden Seiten gestützt wird, sodaß die Frauen nicht mehr überflüssig sind. Maria selbst ist in einer seitlichen Schreitbewegung begriffen, den Fuß nachschleppend. An Gesten ist das Kölner Triptychon am reichsten, Maria legt mit einem schmerzlichen Aufblick die Hand aufs Herz, die Heilige Frau hinter ihr ringt beide Hände.

Die Vierzahl der Frauen überliefert das Johannes-Evangelium: „Es standen aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria die Frau des Cleophas und Maria Magdalena."

Ebenso wie auf den Bildern begegnen uns die 4 Frauen bei der Kreuzigung im Passionsspiel.

Auf dem Wandbild der Minoritenkirche um 1360 ist erstmalig eine der rahmenden Frauen durch Johannes ersetzt, wie er auch auf dem gleichzeitigen „Großen Kalvarienberg" aus Wehrden a. d. Aller der Frauengruppe zugesellt ist.

Im 15. Jhdt. z. b. auf dem „Kleinen Kalvarienberg" im Frankfurter Kunsthandel und auf der „Großen Passion" ist die uns schon bekannte richtungsgegensätzliche Gruppe von Maria und Johannes mit den drei anderen Frauen zusammengeschmolzen, ebenfalls so, daß Maria die Mitte der Gruppe einnimmt.

d) Die sitzende Frauengruppe zur Linken des Kreuzes. Auch dieses Motiv, das die Künstler des 15. Jhdts. immer wieder verwenden, ist schon im 14. Jhdt. vorgebildet in dem Triptychon, das sich im Besitz des Viscount Lee of Fareham befindet.[6]) Hier sind ebenfalls Maria, die drei Frauen und Johannes zu einer Gruppe zusammengefaßt, Maria ist zu Boden gesunken zwischen einer sitzenden Frau, die sie auffängt, und einer knienden, die von der anderen Seite ihre Hüften umschlingt, um sie festzuhalten. Wieder ist die vierte Frau unbeteiligt an der Hilfeleistung ganz der Trauer hingegeben. Man sieht sie bis zur Schulter, wie sie weinend ein Tuch an die Augen führt, Johannes überragt sie. Sein Kopf ist ins Profil gewendet. Verzweifelt streckt er die Arme nach dem Kreuz aus.

Hier ist schon durchaus die Anordnung des Conrad von Soest sowie die Meister Franckes vorgebildet. Wie weit er aber eine unmittelbare Beziehung zu diesem Kölnischen Bild hatte, läßt sich nicht berechnen.

e) Hauptmann, Pharisäer, Soldat zur Rechten des Kreuzes.

Zu einer klaren Scheidung zwischen Freunden und Feinden kommt es in der Tafel- und Wandmalerei erst in der zweiten Jahrhunderthälfte, als man beginnt, Johannes der Frauengruppe anzugliedern, bis dahin steht er noch zur Rechten des Kreuzes auf seinem alten Platz, den ihm die dreifigurige Kreuzigung als ausgleichendes Gegengewicht zu Maria gegeben hat. Ganz allmählich kommen die Feinde hinzu. Auf dem Wandbild der Johanneskapelle fehlen sie noch alle, auf dem Berliner Diptychon erscheint von Johannes fast ganz verdeckt der Hauptmann, er trägt eine modische Mütze und hebt den Arm mit dem weisenden Zeigefinger hoch. Seine bekennenden Worte sind

auf dem Spruchband in seiner Linken zu lesen. Damit gesellt er sich zu den Freunden, wie sein Nimbus aussagt sogar zu den Heiligen.

Auf dem Kölner Triptychon um 1350 bleibt Johannes wahrscheinlich des Gleichgewichts wegen auf der rechten Seite, sodaß die 8 Stehenden sich gleichmäßig verteilen. Durch seine Hinwendung zum Kreuz und seine ideale Tracht ist er für sich und ohne Zusammenhang mit den Benachbarten. Der Hauptmann hat hier zwei alte bärtige Juden bei sich. Er selbst ist ein jüngerer, kriegerisch gekleideter Mann ohne Heiligenschein. In einer federnden schrittartigen Bewegung weist er mit der einen Hand, die zugleich das Spruchband schwingt, aufs Kreuz, mit der anderen schiebt er das Schwert beiseite. Dabei wendet er den Kopf zurück und ruft den Anderen sein Bekenntnis: „vere filius dei erat iste" zu. In dieser Figur beginnt das Dramatische das Sentiment zu überwinden. Der Pharisäer neben ihm steht in strenger Profilansicht. Als wolle er seine aufgeregte, fast theatralische Geste beschwichtigen, legt er dem Centurio die Hand auf die Schulter. Dieses Motiv ist ganz allgemein verbreitet und hält sich bis ins 15. Jhdt. Ähnlich kommt es im Hamburger Triptychon vor, wo der hl. Franziskus den Pharisäer vertritt. In Köln begegnet es zuerst in der Miniaturmalerei: Im zweiten Missale aus S. Kunibert, das nach Stange unter starkem englischen Einfluß steht.[7]) Auf dieser Miniatur sind die beiden Seiten schon in ausgesprochen inhaltlichem Gegensatz angeordnet. Doch hat der Hauptmann hier noch 4 Zuhörer, während sich die typische Gruppe aus 3 Figuren bildet, wie z. B. auf dem Triptychon in englischem Privatbesitz. Dieses zeigt in der Auffassung einen grundlegenden Unterschied zur ersten Jahrhunderthälfte. Aus dem impulsiv bekennenden jungen Ritter ist ein alt ehrwürdiger bärtiger Mann geworden, der mit gemessener Geste und leiser Stimme seine Ansicht sagt. Der jüngere Vornehme hört still und aufmerksam zu. Dies ist schon die Gesinnung des 15. Jhdts., die das Psychologische aufspürt: Das Überzeugtsein und Überzeugenwollen der Anderen. Die gleiche Auffassung hat Conrad von Soest. Als Beispiel für den „Kleinen Kalvarienberg" des 15. Jhdts. sei die „Große Passion" genannt, die sich in der Anordnung eng an das Einzelblatt aus dem Kreis des Veronikameisters anschließt. Dieses Blatt ist von besonderem Interesse, weil es noch eine andere Variation des bühnenhaften Centurios aus der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. zeigt und außerdem eine unmittelbare Berührung zwischen Kölnischer und Burgundischer Kunst beweist. Der

Centurio läuft hier vom Rücken gesehen auf das Kreuz zu, dabei hält seine Linke das Schwert zurück und die Rechte weist aufs Kreuz. Zugleich entrollt ihr das fragezeigenartige Spruchband. Die bekennenden Worte ruft er bei einer scharfen Zurückwendung des Kopfes einem beturbanten Juden zu. Der Kölner Künstler fand seine unmittelbare Anregung in Burgund im Parement de Narbonne (1374—78). Der Hauptmann und der beturbante Zuhörer sind unmittelbare Übernahmen, während der fratzenhafte kahlköpfige nach obenschauende Scherge ein echt Kölnischer Typ ist, der immer wieder vorkommt.

Paul Weber[8]) glaubt, daß dieser Altarumhang enge Verbindung zur Schaubühne hat, weil die Synagoge eine durchsichtige Augenbinde trägt, denn im Spiel mußte sie auch nach dem Streit mit der Ekklesia noch in die Handlung eingreifen und dazu mußte sie ja sehen können. Weber spricht von dem dramatischen Charakter und zahlreichen der Bühne entlehnten Einzelheiten sämtlicher Bilder dieses Altarumhangs. So darf man wohl annehmen, daß auch der Centurio eine Beobachtung von der Bühne her ist.

Allerdings sah der Künstler das Parement etwa 25 Jahre nach seiner Entstehung, d. h. zu einer Zeit, als Frankreichs Miniaturmalerei in hoher Blüte stand und die kostbaren Handschriften für den Duc de Berry illustriert wurden. Schon der blaue Hintergrund mit dem goldenen Rautenmuster erinnert an die Miniaturmalerei. Die modische Kleidung des Centurio aber stammt aus dem Kreis des Boucicaut-Meisters. Im Livre des merveilles du monde kommen immer wieder solche weißen Überkleider mit dunkler Borteneinfassung vor, solche Turbane und Hüte. Besonders liebte dieser Meister mit seiner großen dekorativen Begabung übersichtliche Muster wie kleine Sterne, Zweige und Punktkreise auf hellem Grund[9]).

Zwar ist die Ausführung des Blattes zu wenig subtil, um eine eigenhändige Arbeit des Veronika-Meisters anzunehmen, doch steht es wie auch Swarzenski-Schilling betonen im engsten Zusammenhang mit seinem Kreis[10]).

Die gleiche Haltung hat der Centurio auf dem Colmarer Kalvarienberg des Museums Unter den Linden[11]).

Im Matthäus Evangelium heißt es: „Da nun der Hauptmann und jene, die bei ihm waren, das Erdbeben, und das, was geschehen war, sahen, sprachen sie: Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen."

In den Passionsspielen glaubte man zum Teil „Centurio" sei der Name des Hauptmanns, so heißt es in einer deutschen

Übersetzung der Passion in einer Handschrift des Klosters Rheinau bei Schaffhausen: „und hie von erschrach einer der hies centurio und die mit ime da waren". Die Regiebemerkungen schreiben seine Geste vor: . . . . so centurio dise zeichen gesicht stat er under das crucz und tutet hinuff und spricht . . . . . (Handschrift der fürstlich Fürstenberg'schen Bibliothek zu Donaueschingen). Im Frankfurter Spiel von 1492 heißt es: „centurio stans ante crucem demonstrando digito dicens . . . . ."[12])

2. Die Anordnung der Motive.

Der Bildausschnitt ist bei allen „Kleinen Kalvarienbergen" gleich eng gefaßt, sodaß vom Kalvarienberg nur der schmale gewölbte oberste Abschnitt sichtbar ist. Das Kreuz steht zwischen hochgeschichteten Steinen oder einem aufgeworfenen Erdhügel. Im frühen 14. Jhdt. ist der Boden durchklüftetes, spaltreiches Felsgestein (meist von flaschengrüner Farbe) später eine glatte Fläche, Anfang des 15. Jhdts. auch ein Wiesenteppich. Daß die Horizontlinie gekrümmt ist, kann man am besten verfolgen, da hier die Seiten nicht von Gruppen verdeckt werden.

Das Kreuz selbst steht an der Peripherie knapp vor einem Abgrund. Erst Lochner läßt auf seinem Nürnberger Bild[13]) den kontinuierlich zum Kreuz hin ansteigenden Horizont die Füße Christi überschneiden, so daß sich das Kreuz auf einer räumlichen Ebene erhebt.

Die Anordnung der Figuren hat nicht viel Spielraum; sofern es sich nicht um „repräsentative Breitbilder" handelt, haben die meisten Kalvarienberge Hochformat. Das Kreuz ist die Achse und wird es mit der Veränderung des Kruzifixus zum frontal gestreckten Typ immer mehr. Es ergibt sich dadurch schon eine formale Verteilung rechts und links, die im Einzelnen vom Inhalt vorgeschrieben ist.

Die Gruppen sind an den Bildrand verklammert und werden meistens von ihm überschnitten. Manchmal steigt ihre Scheitellinie so an wie die Felskulissen der „Großen Kalvarienberge". Nur auf der Tafel des Walraff-Richartz-Museums haben die rechte und die linke Seite Gleichgewicht. Meistens steht sich eine sehr verschiedene Figurenzahl gegenüber wie z. B. auf der Wandmalerei der Minoritenkirche die vier Trauernden dem Heiligen Franziskus.

Dennoch sind die Gruppen beider Seiten fast immer rhytmisch aufeinander abgestimmt, indem ihre Kernfiguren Maria und der

Hauptmann oder Maria und Johannes voll sichtbar im Vordergrund sich in der Bewegung spiegelbildlich entsprechen und die Umstehenden sich ihnen anpassen.

Allerdings lebt dies Kompositionsprinzip von Fläche und Linie. Der Kölnische Meister wählt zum Ausgangspunkt nicht das kubische Gewicht des menschlichen Körpers und damit seine organische Bewegung an sich, die zur Durchdringung der Fläche, zur Einzelfigur und zum reichbewegten Bildausschnitt führt, sondern den Reichtum der Bewegungsmöglichkeit im menschlichen Körper. D. h. er erlegt ihm die Bewegung auf ganz im wörtlichen Sinn. Genau so ist das Verhältnis von Figur zu Fläche: sie wird ihr auferlegt. Darin unterscheidet sich der „Kleine Kalvarienberg" aus dem Kreis des Veronika-Meisters um 1410 nicht vom Fresko der Minoritenkirche um 1350. Zwischen beiden Zeitspannen liegt kein Stilumbruch, weil sich neben dieser Gesinnung in Köln die Stilrichtung der 70er Jahre nicht durchsetzen konnte. Einem Meister Bertram in Norddeutschland, einem Theoderich von Prag, einem Netzer Meister hat Köln keine entsprechende Persönlichkeit an die Seite zu stellen.

3. Ein Kölnisches Triptychon in englischem Privatbesitz.

Wir führten unter unseren Beispielen für die sitzende Frauengruppe und die Gruppe von Centurio, Pharisäer und Soldat ein Bild an, das nicht allgemein als Kölnisch anerkannt ist und wollen uns im Folgenden dafür rechtfertigen.

Im Besitz des Viscount Lee of Fareham befindet sich ein Triptychon, das bei geöffneten Flügeln eine Höhe von 0,84 cm, eine Breite von 1,12 cm hat. Das Ganze ist in 11 Darstellungen aufgeteilt. Eine ehemals vergoldete Spitzbogenarchitektur rahmt die drei oberen Darstellungen, die durch gemaltes Tabernakelwerk voneinander getrennt sind. Alle Szenen stehen vor Goldgrund, der ein gepunztes Muster hat. Von der Mitteltafel nimmt den oberen Abschnitt die Kreuzigung Christi ein. Den unteren bilden drei Einzelscenen innerhalb einer gemalten Arkade. Der architektonische Rahmen gliedert den Kreuzigungsabschnitt wiederum in ein Triptychon, auf dessen mittlerem Teil die eigentliche Szene spielt.

Der Querbalken des Kreuzes schließt eng an die Nasen des Maßwerkreliefs an. Christus hängt mit offenen Händen und leicht eingesunkenen Knien. Sein langer weißer Schurz reicht von den Hüften bis auf die Knie.

Zur Rechten Christi in kurzem Abstand Maria, drei Frauen und Johannes. Maria sinkt ohnmächtig zu Boden einer sitzenden Frau entgegen, von der anderen Seite umfaßt eine Kniende ihre Hüften, um sie festzuhalten. Da die herunterhängende Konsole den Spielraum begrenzt, ist die dritte Frau so über die Gruppe von Maria mit den Frauen geschoben, daß nur ihr Oberkörper zu sehen ist. Die Spitze dieser Figurenpyramide ist Johannes. Man sieht seinen Kopf von der Seite und wie er verzweifelt die Arme nach dem Kreuz ausstreckt. Hinter den Figuren türmt sich der Boden zu einer Welle auf, nach dem Rand zu verebbt sie, um sich auf der anderen Seite nochmals hinter der Gruppe des Hauptmanns zu erheben. Das Kreuz steht in einem „Wellental".

Der Centurio hat über die goldene Rüstung einen roten Mantel geschlungen. Er stützt sich in einer wiegenden Haltung auf sein Schwert, während seiner Rechten das Spruchband entrollt. Er erscheint als ein älterer bärtiger Mann und wendet beim Sprechen den Kopf zu einem jüngeren und einem älteren Krieger, welche ihm aufmerksam zuhören, ohne ihn unterbrechen zu wollen. Auch auf dieser Seite bedingt die herabhängende Konsole die dichte Zusammenballung der Stehenden. Die Seitenflügel dieses „Triptychons" nehmen die übereinandergestellten Evangelistensymbole ein.

W. R. Lethaby hat im Burlington-Magazine XLI S. 110 dieses Triptychon erstmalig als frühenglisches Bild veröffentlicht. Er stellte eine große Ähnlichkeit mit den Fresken in St. Stephan's Chapel in Westminster von „Master Hugh" fest und nahm diesen oder einen seiner Nachfolger als Urheber des Altars in Anspruch. Er datierte ihn um 1360—75 und bestimmte das Wappen, das am Fuß des Kreuzes erscheint, als das der Familie Estuteville. Ein Mitglied dieser Familie war im Jahre 1374 in London Vikar. Schon im B. M. XLII S. 261 fand Lethaby durch Sydney C. Cockerell energischen Widerspruch. Dieser wies nach, daß der geteilte Löwenschweif, wie er auf dem Wappen vorkommt, zu dieser Zeit in England unbekannt ist, daß dort auch keine Darstellung des Hlg. Ludwig von Toulouse vorkommt wie auf den Außenflügeln des Triptychons. Cockerell weist das Bild unter Hinweis auf ikonographische Übereinstimmungen mit dem älteren Klarenaltar der Nachfolge „Meister Wilhelm" zu, und W. R. Lethaby gab nach den Ausführungen Cockerell's zu, daß das Triptychon große Ähnlichkeit mit Bildern der Kölnischen Schule habe. (B. M. XLII Juni S. 312).

Borenius (Englische Malerei des Mittelalters, München 1927) gibt Verwandtschaft mit der Kölner Schule zu, kommt aber zu dem Schluß, daß es sich um die Arbeit eines in England tätigen Künstlers handelt, „sei er nun deutscher oder englischer Nationalität“[14]).

Clemen[15]) spricht von „diesem merkwürdigen Tafelbild“, er drückt sich sehr vorsichtig aus, wenn er sagt: „wenn man das d'Estuteville-Triptychon als englischen Ursprungs annehmen will . . .“.

Wir sind durch unsere Einzelvergleiche zu der Überzeugung gekommen, daß der kleine Altar kölnischen Ursprungs ist.

Gerade zum Klarenaltar bestehen einmal ikonographisch enge Beziehungen, so in der Darstellung im Tempel, in der Anbetung der Heiligen 3 Könige, dem architektonischen Rahmen besonders soweit er gemalt ist und bunte Triforiumfenster hat. Der Centurio ist eine Weiterbildung des Hauptmanns auf dem Wehrdener Kalvarienberg. Er hat durchaus den gotisch biegsamen Schwung, noch sind die Füße nicht verkürzt, sondern in Aufsicht gegeben. Er steht abschüssig, wie ja auch die Frauengruppe anstatt dem horizontalen Boden verhaftet zu sein, vor die Fläche gespannt ist. Doch erscheint er nach der neueren Auffassung als Ältester der Gruppe, die anderen belehrend. Sehr „modern“ ist die sitzende Frauengruppe, die sich erst im 15. Jhdt. durch Conrad von Soest wirklich einbürgert, in dieser Zeit aber auch schon auf dem Netzer-Altar vorkommt.

Auch stilkritisch fügt sich der Altar gut in die kölnische Entwicklung ein, wenn man als äußerste Grenzen etwa das Hamburger Triptychon um 1360 und die erste Übermalung des Klarenaltares um 1400 annimmt. Eine solch freie Verteilung von geschlossenen Gruppen auf der Fläche, die kulissenhafte Begleitrolle, die die Landschaft spielt, ihre Scheibenhaftigkeit und ihre konkave Silhouette, all das sind Stilmerkmale des 14. Jhdts. Aber schon verdrängt das Körpervolumen die Schüsselfalten der Gewänder. Der Stoff fällt weich herunter, er ist einfarbig und noch nicht aus Brokat. Vergleichen wir die stehenden Heiligen Klara und Petrus mit den entsprechenden Figuren des Hamburger Triptychons, deren Stil Stange folgendermaßen beschreibt:[16]) „Ist schon diese Art von Körperlichkeit nicht Ausdruck einer eigentlichen plastischen Formgestaltung, so sind es auch die Falten nicht. Sie haben eine weichere Stofflichkeit gewonnen. Mit Linien sind diese Formen nicht mehr zu erfassen, sie verdanken ihre Gestalt einem weichen, duftig malenden Pinsel.“

Andererseits sind doch schon viel größere Anstrengungen gemacht, den linearen Stil zu überwinden, denn die Köpfe unserer Heiligen sind schon sehr rund und weich und haben flockige Bärte so wie später die Figuren des übermalten Klarenaltares.

Das Triptychon dürfte um 1370—80 in Köln entstanden sein. Es kam erst viel später als Import nach England, denn noch für den Kalvarienberg des 2. Jahrzehnts des 15. Jhdts. am Mittelrhein war es vorbildlich, besonders ist der Hauptmann vom Altar der Mainzer Stephanskirche eine unmittelbare Übernahme. Die Gruppierung der linken Seite war anregend für das Mittelrheinische Klappaltärchen im Depot des Wallraf Richartz Museums und für den Kalvarienberg vom Meister des Obersteiner Altars im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt.

B. Der „Kleine Kalvarienberg" in der mittelrheinischen Malerei.

1. Die Motive.

a) Der Typus des Kruzifixus.

In den 70er und 80er Jahren des 14. Jhdts. scheint sich ein ganz bestimmter mittelrheinischer Typus des Kruzifixus gebildet zu haben.

Der Friedberger Altar steht an der Grenze jener Stilrichtung, die in Deutschland von Meister Bertram ausgeht und auch Schöpfungen wie der Netzer-Altar umschließt.[17]) Theoderich von Prag schafft in Böhmen eine parallele Umwälzung vom gotisch-linearen Stil des Hohenfurter Meisters zu einer plastisch-malerischen Art. Er geht in seinem Kreuzigungsbild auf Giottos Typus zurück. Auch der Kruzifix des Friedberger Altares erinnert noch an den giottesken Typ in der Mächtigkeit seines Körpers — eine Blockeinheit vom Umriß begrenzt — und in dem leisen Einsinken der Beine. Aber die Arme und Beine sind verhältnismäßig dünn wie bei allen nordischen Umgestaltungen dieses Typus. Z. B. dem Pähler Altar. Auch beugen sich die Knie so wenig, daß sich die Haltung schon der gestreckten nähert. Die Enden des Schleierschurzes sind in der Mitte durchgezogen und flattern nicht nach den Seiten. Das dünne Kreuzesholz ist zu einem breiten Balken geworden. Beim Coblenzer Wandbild (1388) ist der Körper noch schwer und wuchtig, aber vom Hängen spürt man nun noch weniger,

da beide Beine gestreckt sind. Wie in Köln gehört von nun an die frontale achsengerechte Ansicht des Körpers und seine Durchgestrecktheit zum Typus. Eine kleine Abweichung, die aber immer wiederkehrt und darum bezeichnend ist, kennzeichnet den mittelrheinischen Typus: Der Oberkörper schmiegt sich nämlich ein wenig nach links, sodaß man neben der rechten Hüfte ein Sütckchen des Balkens sehen kann; auch ist das rechte Bein straffer gespannt als das linke. Die ganze Bewegung ist empfindsamer. Beim kölnischen Typus biegt die Hüfte immer nach rechts aus und beide Beine sind gleich gerichtet.

Auf dem kleinen Kalvarienberg aus Sigmaringen, der um 1370 entstanden ist, (Landesmuseum in Bonn) steht der Typus des Gekreuzigten dem des Coblenzer Wandbildes, abgesehen von den schmäleren Proportionen des Körpers auffallend nahe, ob man nun die Haltung vergleicht oder die Köpfe mit der genau übereinstimmenden Dornenkrone und der rechts herunterfallenden Haarsträhne. Auch der lange faltenreiche Schurz ist sehr ähnlich geschlungen.

Der Kruzifixus des Altarbildes von St. Stephan in Mainz (um 1420 entstanden) beweist, (wie auch der des großen Kalvarienbergs aus der Frankfurter Peterskirche) daß dieser Typus um 1420 noch gültig war. Nur schließen sich jetzt die Finger krampfhaft um den Nagel. Die Verhältnisse des Körpers sind die gleichen geblieben, z. B. ist die Brust noch immer zu hoch angegeben, die Arme sind sehr dünn. Wieder schmiegt sich der Oberkörper zur linken Seite, sodaß ein Stückchen des Kreuzesbalkens sichtbar wird, das linke Bein ist durchgestrafft, während das rechte leicht gebeugt ist und ein Stückchen vom Hintergrund freiläßt, so wie auf dem Friedberger Altar. Der Schurz ist lang und faltenreich und sein Ende flattert nicht zur Seite, sondern ist zwischen den Beinen durchgezogen. In der Haltung und sogar im Schnitt des Gesichtes ist der Sigmaringer Kalvarienberg bei weitem der nächste Verwandte der Mainzer Tafel. Christus ist ein Toter, ganz durchlitten und von schmerzlichster Zartheit des Ausdrucks. Die Gefühlslage ist hier die gleiche wie beim kölnischen Typus, doch möchten wir der mittelrheinischen Form den Vorzug geben, da sie sich nicht wie die kölnische an eine pathetische Ausdrucksform, die dann lyrisch abgeschwächt wird, anlehnt, sondern von vorn herein Form und Inhalt zusammenklingen läßt. Auch zeigt der mittelrheinische Gekreuzigte eine viel wirklichere Empfindung für körperliches Leiden. Solche nervös zuckenden, im Krampf gespreizten Füße wie auf dem Friedberger- oder auf

dem Sigmaringer Altar würden wir in Köln vergeblich suchen. Für die übrigen Motive läßt sich wegen des viel lückenhafteren Bildbestandes keine ähnlich stetige Entwicklungslinie vom 14. zum 15. Jhdt. wie in Köln verfolgen. Auch handelt es sich nicht immer um Neuschöpfungen. Wir beschreiben deshalb die uns bekannten mittelrheinischen Kalvarienberge nach zeitlicher Reihenfolge in ihrer Gesamtanordnung.

b) Der Kalvarienberg aus Sigmaringen.[18])

Im Bonner Landesmuseum befindet sich ein kleiner Kalvarienberg aus Sigmaringen. Das Kreuz, ein breites genageltes Kreuz, nimmt die ganze Bildbreite ein. Die Figur Christi ist größer als alle übrigen. Zu seiner Linken stehen Johannes und Maria. Die schmerzhafte Mutter lehnt sich vom Schwert durchbohrt ohnmächtig zurück, ihr Haupt neigt sich zur Erde, der weite Mantel hüllt sie ganz ein. Johannes umfaßt sie und schaut zum Kreuze auf. Zur Rechten des Gekreuzigten steht der Heilige Bischof Erasmus, welcher einen knienden Stifter empfiehlt.
A. Stange datiert das Bild in das letzte Viertel des 14. Jhdts., in die Jahre um 1370 und nennt es einen Zeugen böhmischer Einwirkung auf den Mittelrhein, besonders wegen des Stifters und des Heiligen Erasmus, der sonst häufig auf böhmischen Bildern erscheint. Gerade der Erasmus und nächst ihm der Johannes haben ganz kölnische Gesichtszüge, in einem schmalen Kopf hochgezogene Brauen, die dem Gesicht einen ängstlichen Ausdruck geben und eine kurze Unterlippe. Auch die Spinnenfinger des Johannes erinnern an Kölnisches, überhaupt das ruhig feierliche Beisammensein und die aufrechte, kaum aus der senkrechten Richtung abweichende Haltung der Maria-Johannes-Gruppe, die uns ja auch zuerst in Köln begegnete.
Gerade dieser Kalvarienberg steht mitten im Zusammenhang unserer mittelrheinischen Kalvarienberge. Daß der Kruzifixus dem des Coblenzer Wandbildes nahe verwandt ist, hatten wir schon gesagt. Genau wie auf dem Sigmaringer Bild nimmt dort der Stifter inhaltlich eigentlich zu viel Raum ein, die Geschlossenheit der Handlung unterbrechend. Hauptmann, Pharisäer und Soldat treten nicht auf. c) Noch um 1420 finden wir in dem kleinen Kalvarienberg der Mainzer Stephanskirche einen Nachhall des Sigmaringer Bildes. Hier endlich haben wir einen kleinen Kalvarienberg in reinster Form, weder ein „repräsentatives Breitbild", d. h. neben dem Kreuz Figuren, die ohne notwendigen inhaltlichen Bezug sind, noch andere Ab-

lenkungen, wie sie die Empfehlung eines Stifters bedeutet. Dieses Bild ist, wie die gedrungenen Körperverhältnisse verraten, um 1420 gemalt. Alle Motive entnimmt der Künstler dem letzten Viertel des 14. Jhdts. Von der besonders engen Beziehung des Kruzifixus zum Sigmaringer Bild hatten wir schon gesprochen. Aber auch das Motiv von Maria und Johannes hat der Mainzer Künstler von dort übernommen. Dagegen geht die Gruppe rechts auf das Triptychon in englischem Privatbesitz zurück. Besonders der Centurio ist eine derart wörtliche Übernahme, daß an einer unmittelbaren Verbindung nicht zu zweifeln ist. Daraus dürfen wir den Schluß ziehen, daß das Triptychon in erreichbarer Nähe war.

In einzigartiger Weise hat der Mainzer Künstler diese verschiedenen Motive um die Kreuzesachse geordnet. Als außerordentlich dekorativ begabter Künstler wählt er den quadratischen Bildausschnitt, ein Format, das z. B. auch Meister Francke bevorzugt. So gewinnt er Raum, beide Gruppen von Christus abzurücken und sogar zwischen ihnen und dem Bildrand noch Platz zu lassen. Die Gruppen selbst verschmelzen in starkem musikalischen Rhythmus, vor allem Maria und Johannes. Die Zusammenbrechende wird ganz vom Jünger umschlossen. Ihr Kopf sinkt hinab auf den Arm, den er stützt, mehr als mit den Armen hält er sie mit dem ganzen Körper, so daß sein rechtes Bein um sie herumgreift und der Fuß in der Vorderebene steht. Hier ist das Wanken der Knie, das hilflose Auseinandergleiten nach verschiedenen Richtungen, aber auch das unbewußte Sichnachschieben und Auffangen des anderen Körpers wirklich erfühlt. Doch nicht im Sinn von Tragen und Lasten, vielmehr scheinen beide Körper ineinander zu schweben, gleich wie die Kreise ihrer Heiligenscheine. Auch der Hauptmann steht ja nicht fest auf dem Boden, er ist noch immer ein wenig wie aufgehängt. Im übrigen hat der Meister genau wie sein Landsmann bei dem Triptychon im Depot des Wallraf Richartz Museum den Zeigegestus des Vorbildes in eine Schwurhaltung abgeändert. Auch solche Kleinigkeiten sind bezeichnend für die eindringliche mittelrheinische Art.

Kein kölnisches Bild kann sich in der tatsächlichen Erfühlung einer körperlichen Bewegung und ihrer Übersetzung in musikalischen Rhythmus mit diesem Bild messen. Die Kölner haben weder die Naturnähe noch solchen Grad musikalischer Empfindung.

Innerhalb der mittelrheinischen Entwicklung gilt der Meister ebenfalls als ein Schüler des Schottener-Meisters, doch gehört

er in der Art des Linienrhythmus mehr zu der Richtung, die vom Friedberger zum Ortenberger Altar führt.

d) Ein mittelrheinisches Klappaltärchen im Depot des Wallraf Richarts Museum in Köln.

Die Kreuzigung der Mitteltafel zeigt enge Verwandtschaft mit dem Triptychon des Viscount Lee of Fareham, sowohl in der linken Gruppe als auch in der Dreiergruppe rechts. Auch Christus scheint nur seine Haltung zu einer gestreckten verändert zu haben. Die Figuren sind nicht mehr vor die Landschaft wie vor eine Fläche gespannt, der Boden trägt sie und der Centurio nimmt eine Schrittstellung ein, von der man nicht das Gefühl haben kann, daß er mit seinen abwärts gerichteten Füßen abgleitet. Eine entscheidende dramatische Veränderung ist nicht vorgegangen.

Das Triptychon hat im Katalog die Nr. 841 und gilt als „westfälisch um 1430". In Folgendem soll unsere Ansicht von dem mittelrheinischen Charakter des Altärchens gestützt werden. Alle Köpfe sind rund, wie es gerade für die mittelrheinischen Figuren typisch ist. Auch erinnern die schwungvollen Gewandschlaufen (z. B. Christus bei der Ölbergsscene, die Maria des Weltgerichts) an die Tradition des Schottener Altars. Von dort her erklärt sich auch die Art zu knien mit einem gebeugten und einem aufliegenden Knie. (Der Jünger links auf der Ölbergsscene, die Maria der Kreuzigung). Solche umwickelten Stangen, wie sie der Christus bei der Auferstehung hält, sind nur noch mit dem Szepter des Herodes vom Kindermord des Schottener Altares zu vergleichen.

Jede Handlung wird lebhaft geschildert, die Schergen machen beim Peitschen weit ausholende Gebärden, der König beim Weisen, Christus entsteigt dem Grab mit erhobenem Arm, bei der Kreuzabnahme dreht sich der Mann auf der Leiter mit einem Ruck nach rechts (in Köln steigt er immer in der Richtung auf den Nagel zu). Ein anderer kriecht am Boden, um die Fußnägel herauszuziehen. Der Hauptmann macht eine Schwurgeste.

Ferner scheint uns das starke landschaftliche Gefühl für üppige Vegetation bezeichnend für den mittelrheinischen Charakter des kleinen Altars.

Gewisse motivische Anklänge finden sich zum Utrechter Altar in der Auferstehung, in der Anbetung der Könige besonders der Mohr Balthasar im weißen Gewand. Änne Liebreich[19]) hat betont, daß die Verwendung von weiß als selbständigen Farben-

komplex nicht nur, wo es sachlich bedingt ist, etwa durch Kopftücher, sondern auch bei großen Flächen, wie den Mänteln der Heiligen 3 Könige, eben in dieser ausgedehnten Verwendung ein Charakteristikum mittelrheinischer Malerei ist (weitere Beispiele: der Siefersheimer Altar, der Seligenstädter Altar).

Der Künstler scheint in Köln gewesen zu sein. Er kennt nicht nur das Triptychon im Besitz des Viscount of Fareham, sondern vor allem die Leben Jesu Tafel im Deutschen Museum in Berlin, die nach Änne Liebreich um 1415 entstanden ist. In der Komposition stimmen überein: Die Kreuzannagelung, die Geißelung, die Kreuzabnahme, die Himmelfahrt, das jüngste Gericht. Dabei greift unser Künstler das Raumproblem viel lebhafter an, z. B. stellt er den Kopf der Maria in der Anbetung mitten zwischen zwei auseinanderstoßende Dächer, der Sarkophag ist schräg gestellt usw.

Wegen der gedrungenen Proportionen möchten wir das Triptychon in das 2. Jahrzehnt des 15. Jhdts. datieren.

e) Die Kreuzigung des Obersteiner Meisters in der Darmstädter Gemäldegalerie.[20])

Friedrich Back sagt, daß diese Kreuzigung zwar schon so bewegte Handlung darstellt wie der Altar aus der Peterskirche in Frankfurt, daß sie aber noch nicht solchen Figurenreichtum habe und deshalb eine etwas frühere Stufe in der Entwicklung des dramatischen Kreuzigungsbildes einnehme. Auch wir halten die Frankfurter Kreuzigung für ein späteres Werk, aber weil sie eine ganz andere Phase an Bewegtheit erreicht hat. Daß dem Obersteiner Meister die fehlenden Motive, z. B. die Würfler, die Pferde geläufig waren, beweist er in seinem Frühwerk, dem Altar in Oberstein an der Nahe. Im späteren Altar verlangte die Wahl des schmalen Längsformats anstatt des Quadrats die inhaltliche Beschränkung. Das Format: 62 cm breit, 1,52 m hoch.

Die Kreuzarme des breiten, gemaserten Holzes reichen bis zum Rand. Christus weicht ab vom bisherigen Typ. Der Oberkörper hängt stark vornüber zur Seite, sodaß der Kopf die Armkugel verdeckt und der dunkle Haarschopf herunterfällt. Die Beine indessen sind straff durchgespannt, und zwar das linke mehr als das rechte. Der Schurz ist ein dünner über Kreuz genommener Schleier, der rechts flattert. Aus der Seitenwunde fließt viel Blut. Die Hände krampfen sich um den Nagel, nur die letzten zwei Finger spreizen sich ab. Vier

Engel mit plamblattförmigen Flügeln umflattern das Kreuz. Die um das Kreuz Versammelten stehen in zwei Reihen übereinander, so, daß die Unteren die Oberen halb verdecken und man vom Berg garnichts sieht; auch ist ihre Kopfhöhe ganz verschieden und ohne Absicht, das Ansteigen des Geländes zu beschreiben. Geringe Andeutung ist die schräg ansteigende Bodenwelle des schmalen Vordergrundstreifens, die vom Bein der Maria diagonal überschnitten wird. Der Boden selbst ist felsig und vorne wie ausgeschnitten. Links unter einer Akazienkrone wird Longinus halb sichtbar in einer Dreiviertelwendung. Er ist ein alter, weißbärtiger Mann mit breitrandigem, schwungvollem Hut. Er umfaßt den Lanzenschaft mit beiden Händen und verfolgt mit geschlossenen Augen in einer natürlichen Regung seine Bewegungen in die Höhe. Der Diener steht erhöhter ihm gegenüber uns halb den Rücken zukehrend. Er trägt zierlich geringelte Schulterlocken und einen Mantel, der vor und zurückfliegt in ähnlicher Wellenbewegung wie der Hutrand des Longinus. Nicht minder schwungvoll ist seine Bewegung mit den Armen, die er weit ausbreitet, um die Lanze am unteren und oberen Ende zu fassen. Dabei lehnt er sich hintüber. Rechts vom Kreuz steht ein Scherge, ein Kerl mit einem breiten, runden Gesicht, der das Beil schultert und mit der freien Hand die Augen beschattet, um emporzuschauen. Er müßte wohl weiter zurückstehen, wenn seine Blickrichtung dem Toten begegnen sollte. Ihn überragt sein Nachbar, der Schwammträger, der mit breitgerissenem Maul emporspottet.

Tiefer sind zwei Krieger zu sehen und ganz vorne der Hauptmann in einem Turban aus gewundenen weißen Streifen und ebensolchen Oberärmeln. Energisch schiebt er das Schwert beiseite, setzt den einen Fuß vor, mitten auf ein Grasbüschel und wendet sich mit sprechender Geste zu einem alten, barhäuptigen Juden, der die Arme überkreuzt hat und sich beim Zuhören auf den Krückstock stützt. Sie sind zueinander gewendet wie Longinus und sein Knappe, dabei sieht man ihre gespreizte Beinstellung und die unmögliche Überschneidung.

Auf der anderen Seite die Frauengruppe. Maria in der Mitte kniet halb, der Mantel ist herabgeglitten und auch der Kopfschleier liegt nur lose über dem Haar. Auch ihre Stellung bietet keine reine Faceansicht, welche auf dem ganzen Bild nur der Körper Christi hat. Sie neigt den Kopf, die Augenlider sind schwer vom Weinen. Die Frau zur Linken hockt vor dem Kreuz, die zur Rechten greift ihr unter die Schulter. Die Scheitellinie der drei Frauen ist zum Rand hin gleichmäßig

tallend, sie steigt über das Kopftuch einer vierten Frau, die herunterblickt zu Johannes, welcher zum Kreuz aufschaut und die Hand unter dem Gewandzipfel an die Augen führt.

Wir werden bei den „Großen Kalvarienbergen" der Kölner Malerei die Entwicklung von feierlicher Repräsentation (Veronika-Meister) über eine Stufe der Beobachtung und des beweglichen Stillebens (Tafel Nr. 353 des Wallref Richartz-Museums) zur dramatischen Gestaltung verfolgen, wie sie die Wasserfaßkreuzigung repräsentiert. In dieser Reihenfolge gehört die Darmstädter Kreuzigung der letztgenannten Entwicklungsstufe an. Ohne uns an dieser Stelle auf die tatsächliche Beziehung zu den genannten Bildern einzulassen, wollen wir ganz allgemein unserer Behauptung nachgehen. Die Kreuzigung des Obersteiner Meisters hat nicht mehr die feierlich ruhige Haltung des Veronika-Meisters, seine symmetrischen auf das Kreuz bezogenen Gruppen sind durch richtungsgegensätzliche, lose aneinandergereihte Figuren ersetzt, die für sich sind und beliebig hoch oder tief stehen. Das Bild enthält aber z. B. die gleiche Beobachtung des niedergetretenen Grasbüschels wie die Tafel Nr. 353, auch, daß das Blut den Lanzenschaft entlangläuft. An räumlicher Beobachtung teilt es jedoch die Stufe der Wasserfaßkreuzigung in der plastischen, raumverdrängenden Gestaltung der Figuren, man beachte die reiche Bewegung der Frau links; während sich ihre Knie nach vorne schieben, dreht sich der Oberkörper nach links. Noch mehr als auf der Wasserfaßkreuzigung wird hier das Dreiviertelprofil bevorzugt oder auch Einviertelansichten wie beim Longinusknappen, dessen Wange die Nase stark überschneidet. Auch der vor- und zurückflatternde, ja rechts und links vom Kreuz flatternde Mantel des Knappen läßt sich nur mit den Mänteln der Wasserfaßkreuzigung vergleichen. Aber trotz des Reichtums an Richtungsgegensätzen und Bewegung vereinigt das eine Geschehen aller Aufmerksamkeit, keine Genresscenen sind dazwischen gemischt und es gibt keine Ablenkung ins Dekorative, man betrachtet nicht die Brokatstoffe der Dargestellten sondern ihr Tun. Und diese kräftig knappe Schilderung läßt sich in ihrer Eindringlichkeit wiederum nur mit der Wasserfaßkreuzigung vergleichen. Sie setzt genau wie diese eine Stufe der Beobachtung voraus, die sich nun aber von toten Dingen weggewendet hat zu der Bewegung des Lebewesens (Mensch, Tier, Stadt, Landschaft). Wie natürlich, daß der Lanzenschaft hier mit beiden Händen angefaßt wird, und wie sich der Zustoßende dabei ein wenig zurücklehnen muß. Jäh wirft der mit dem Beil den Arm hintüber. Der Hauptmann stützt sich so fest auf

den Schwertknauf, daß sein Handgelenk im rechten Winkel umknickt. Früher war die Hand nichts als die Fortsetzung des Armes. Der Körper des Zuhörenden verschiebt sich beim Aufstützen. Es ist kein Raum da zur Entfaltung eines Umzugs mit heftig sprengenden Pferden. Die Gebärde, die aufeinanderprallenden Gegensätze und nicht zuletzt die Eindringlichkeit der inhaltlichen Gegensätze, farbig gemacht durch die individuelle Bewegung, schaffen den dramatischen Gehalt.

Wie deutlich des Longinus Hilflosigkeit von der Lebendigkeit des Knappen absticht, und wieder ihr sachliches Tun von der Trauer der Freunde, vom Hohn der Feinde und der nachdenklichen Unterhaltung des Hauptmanns mit dem Pharisäer, bei der kein Spruchband mehr nötig ist.

Auch unterscheiden sich die verschiedenen Typen scharf voneinander, Page — Scherge — Krieger. Das Bäuerliche, das Höfische und das Ritterliche, wobei das Letztere schon deutlich an Vornehmheit eingebüßt hat. Back sagt von Christus, daß er einem braven Handwerker gliche. In der Eindringlichkeit der Beschreibung, in dem besonders hohen Grad der „Vergegenwärtigung", tritt uns die mittelrheinische Art entgegen, die Back „realistisch expressive Strömung" nannte, und die im Schottener Meister ihren Ausgangspunkt hat.

Ganz deutlich ist die Darmstädter Kreuzigung ein späteres Werk als der Obersteiner Altar. Das beweist die größere Klarheit der Erzählung und die übersichtlichere Räumlichkeit. Viele Typen sind sich eng verwandt, z. B. der Gekreuzigte.

Stilistische Beziehungen hat der Meister zum Schottener Altar in Bezug auf Technik, Typenvorrat und Szenerie. Motivische Beziehungen hat das Darmstädter Bild zu dem kleinen mittelrheinischen Klappaltärchen im Depot des Wallraf Richartz Museum. Dort ist die Kreuzigung als schmales Hochformat der mittlere Teil der Haupttafel. Je zwei Scenen übereinander rahmen sie zu beiden Seiten. Als Ausgleich des Formats möchte man sich zu der Darmstädter Kreuzigung ebenfalls Flügel hinzudenken. Unmittelbare Anregung bot die Gestaltung der Frauengruppe, die hier ja völlig anders erscheint als auf dem früheren Altar: Derselbe stufenförmige, hier ein wenig zusammengeschobene Aufbau mit Maria in der Mitte und Johannes, der die Frauen überragt und trauernd das Tuch an die Augen führt, das Ganze eine Gruppierung, wie sie zuerst auf dem Triptychon im Besitz des Viscount Lee of Fareham erscheint.

Noch zu einer anderen, gleich schmalen Kreuzigungstafel, zu dem westfälischen Altar in Isselhorst hat die Kreuzigung inhaltliche Beziehungen, worauf schon P. I. Meier hingewiesen hat[21]). Über diesen Weg scheint der Künstler Kompositionselemente vom Niederwildunger Altar des Conrad von Soest kennengelernt zu haben. Da ist zunächst der Kruzifixus, dann der Mann mit dem Beil, der sich die Augen mit der Hand beschattet, das Gegenüber von Hauptmann und Zuhörer.

Auch auf dem Isselhorster Altar ist die Anordnung durch die Schmalheit der Tafel übereinandergestaffelt. Besonders ähnlich ist der Bergabhang mit dem zerklüfteten Gestein, die beiden runden Köpfe der Strolche, die zum Kreuz schauen, von denen der eine die Augen beschattet, und der Hauptmann, welcher den gleich auffallenden aus weißen Streifen gewundenen Turban trägt und sein linkes Bein so vorsetzt, daß es aus dem Rockschlitz heraustritt.

Den häufigen Behauptungen, daß die Kunst des Obersteiner Meisters „evident aus der böhmischen Hofkunst herzuleiten sei" (Katalog der Ausstellung Alte Kunst am Mittelrhein 1927), können wir nicht beistimmen. Was die derbe Typik angeht, so braucht man nur einen Kopf herauszunehmen und mit solchen vom Schottener Altar zu vergleichen. Die enge Verwandtschaft ist augenscheinlich. Deshalb kann Karl Öttinger in seinem Aufsatz: „Der Meister von Wittingau und die böhmische Malerei des späteren 14. Jhdts."[22]) den Obersteiner Altar nur mittelbar in den Zusammenhang jener ausdrucksuchenden Stilrichtung einbeziehen, die vom Mühlhausener Altar 1385 ausgeht und aus krasser Ablehnung des bisherigen Ideals die Typen verhäßlicht.

2. Die Anordnung der Motive.

Von der Bildbühne gilt das Gleiche wie von den Kölnischen Bildern, besonders der Friedberger Altar (wir rechnen ihn wie auch das Koblenzer Wandbild in St. Castor zu den „Repräsentativen Breitbildern") zeigt klar den Bergumriß. Früher als in Köln tauchen landschaftliche Elemente auf, so die kleine Baumgruppe auf dem Koblenzer Wandbild, auch trägt der Boden in den Bildern des 15. Jhdts. einen viel reicheren, dichten Pflanzenwuchs, z. B. der Altar in St. Stephan in Mainz, das Klappaltärchen im Depot des Wallraf Richartz Museums in Köln.

Auch die Anordnung der Motive weicht hier im Prinzip nicht ab. Sie fügt sich dem zentralen Kompositionsschema, bei dem die Gruppen trotz einzelner Abweichungen in einem einheitlichen Bewegungsfluß der Mitte zustreben. Diese übliche Anordnung wird zum ersten Mal durchbrochen vom Obersteiner Meister, der sein Bild aus Richtungsgegensätzen zusammenfügt, sodaß der Beschauer den Eindruck einer leidenschaftlich durcheinanderwogenden Menge hat, deren Bezug auf die Kreuzigung er nicht sofort übersieht. Denn die Gruppen lassen sich nicht zu Scheiben zusammenfassen, deren Bewegungsrichtung gleich einer Linie auf der Fläche abzulesen wäre, sondern die Plastik der Gestaltung gibt dem Auge Anweisung, jede einzelne Figur rundum abzutasten, ihre fehlende Ansicht zu ergänzen und ihre Haltung und Gebärde für sich zu sehen, und zwar sind diese in erster Linie dramatischer Ausdruck und dann erst Kompositionselemente. H. Brockmann[23]) sagt: „Im Hintergrund dieser Werke steht eine Steigerung der geistigen Erfassung des Themas zur Höhe dramatischer Spannung, die sich in der aktiveren Teilnahme der Personen, der stärkeren Differenzierung und zugleich dumpferen Belastung ihres Gefühlsausdrucks wie in dem Tempo und der Wucht der ganzen Darstellung entlädt." An keiner Stelle tritt der Temperamentsunterschied der inneren Veranlagung im Vergleich zur kölnischen Schule so klar hervor. Wenn auch nicht alle mittelrheinischen Künstler diesen Ausgangspunkt vom kubischen Gewicht des Körpers und seiner Statik wählen, so überwiegen doch die Bilder, auf denen sich Fläche und Körper in dem gegensätzlichen Verhältnis der Durchdringung gegenüberstehen — ganz anders als in Köln, wo z. B. Maria und Johannes meist in zwei zur Bildfläche parallelen Schichten hintereinander stehen. Hier haben beide eine Viertelwendung schräg zur Bildfläche gemacht wie z. B. auf den Kalvarienbergen in Bonn und Mainz. Besonders innig verflechten und durchdringen sich Fläche und Körper in der Gruppe des letztgenannten Bildes.

Auch sind die mittelrheinischen Künstler „architektonisch" begabte, d. h. sie gehen vom Ganzen aus, auch das Verhältnis von Rahmen und Füllung ist ihnen wichtig. Das Koblenzer Wandbild ist in eine Bogenform eingepaßt, deren Linie über die Schulter des stehenden Heiligen in einer Baumgruppe ausläuft, die zum Bildrand stetig an Höhe abnimmt. Der Meister des Altarbildes von St. Stephan in Mainz malt auf einer quadratischen Bildtafel, ein Format, das in Köln ganz ungewöhnlich ist.

C. Beziehungen zwischen dem kölnischen und dem mittelrheinischen „Kleinen Kalvarienberg".

Wenn die Anzahl der erhaltenen Bilder in Köln und am Mittelrhein kein Zufall ist, muß man sagen, daß Köln in dieser ausgesprochenen Bildform des 14. Jhdts. schöpferischer war. Bilder mit der reichen stehenden Frauengruppe fehlen überhaupt in der mittelrheinischen Malerei, statt dessen finden wir sie in der Plastik um 1400. Köln prägte auch zuerst Bildtypen und -Motive. Schon um 1330 ist dort das „Repräsentative Breitbild" bekannt (Wandbild in St. Andreas). Am Mittelrhein begegnet es erst in der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. im Friedberger Altar, im Wandbild von St. Castor und später im Siefersheimer Altar. Zugleich finden wir in Köln die Gruppe von Johannes und Maria richtungsgegensätzlich angeordnet schon in der ersten Jahrhunderthälfte (St. Andreas), am Mittelrhein erst um 1370—80 und 1420.

Weiterhin ist die sitzende Gruppe vom Triptychon im Besitz des Viscount Lee of Fareham anregend gewesen für die Kreuzigung des Triptychons im Depot des Wallraf Richartz Museums. Auch zwischen der rechten Gruppe desselben Bildes: Hauptmann, Pharisäer, Soldat gehen Beziehungen zu dem mittelrheinischen Altärchen im Depot des Wallraf Richartz Museums und zum Mainzer Kalvarienberg.

Selbstverständlich würden alle die motivischen Übereinstimmungen nicht ausreichen, die eine Landschaft in Beziehung zu der anderen zu setzen, wenn nicht auch deutlich stilistische Verwandtschaft in vielen Fällen zu spüren wäre.

Auf dem „Kleinen Kalvarienberg" aus Sigmaringen trugen der Erasmus und der Johannes ausgesprochen kölnische Gesichtszüge und die ruhig-feierliche Stimmung des Bildes war der kölnischen Haltung sehr verwandt. Die Gruppe des Centurios auf dem Mainzer Bild war eine direkte Übernahme aus der Kreuzigung des Triptychons im Besitz des Viscount Lee of Fareham.

Daß die mittelrheinischen Meister dennoch ganz eigene Wege in der künstlerischen Gestaltung gehen, hatten wir in dem Kapitel über die Anordnung der Motive schon hervorgehoben.

II. Teil:

Der „Große Kalvarienberg" in der Rheinischen Malerei.

A. Die Motive und ihre Anordnung im „Großen Kalvarienberg" der kölnischen Malerei.

1. Der Kalvarienberg aus Wehrden an der Aller in der Sammlung von Hirsch, Frankfurt/Main.

Noch vor dem Triptychon um 1380 bei Viscount Lee of Fareham ist der erste „Große Kalvarienberg" der rheinischen Malerei des 14. Jhdts. entstanden, die Tafel aus Wehrden a. d. Aller jetzt im Besitz von Baron Hirsch in Frankfurt/Main. Format: Höhe 1,69 cm, Breite 1,11 cm.

Neben Christus hängen hier auch die Schächer, Freunde und Feinde haben an Zahl zugenommen, rechts vom Kreuz steigt der Schwammträger, den Eimer in der Hand, die kleine Anhöhe hinauf. Auch die landschaftlichen Elemente spielen eine bedeutsame Rolle im Dienst der Figurenanordnung, indem sie den Umriß der Stehenden begleiten und durch Wiederholung verdeutlichen, aber auch dadurch, daß sie Raumabschnitte schaffen, Figuren überschneiden und selbst von Figuren überschnitten werden. Das Kreuz steht vor einem Bergtal. Der Stamm wird von einer Bodenwelle verdeckt, welche von rechts nach links hin ansteigt. Die Umrisse der beiden Hintergrundsberge senken sich von den Rändern zur Mitte hin gleich stark und erreichen ihren tiefsten Punkt zusammen unter den Füßen des Gekreuzigten, d. h. der „Kalvarienberg", bis jetzt eine bloße Andeutung, kaum von dem ebenen Streifen, dem üblichen Träger der Anordnung unterschieden, entwickelt sich zum selbständigen landschaftlichen Motiv. Der Betrachter ist nun so weit abgerückt, daß zwischen ihm und der Darstellung eine Entfernung liegt, als ob er von einem gleich hohen vorgelagerten Hügel aus das bergige Gelände mit der erweiterten Scene überschaue.

Christus und die Schächer gleichen dem Typ des Hamburger Triptychons. Der Oberkörper hat sich schon aufgerichtet, während die Arme noch sehr schräg zum Balken gerichtet sind

und die Knie zur linken Seite hin ausweichen. Das Lendentuch ist schwer und lang. Die Schächer sind nicht mit Nägeln gekreuzigt sondern mit Seilen festgebunden. Zunächst ist der Strick um das linke Handgelenk gedreht, dann zieht er sich über die Brust hin zum rechten Handgelenk. Auf diese Weise ist der Oberkörper befestigt und zugleich ist es unmöglich, sich mit den Händen zu befreien. Vor dem 14. Jhdt. werden die Schächer wie Christus mit Nägeln gekreuzigt dargestellt. Leo van Puyvelde in seinem Buch „Schilderkunst en Toneelvertooningen" erklärt diese besondere Darstellung als Einfluß der Passionsspiele. Dort kreuzigte man die Schächer mit Stricken, um sich nicht lange bei ihnen aufzuhalten und alle Andacht auf die Kreuzigung Christi zu lenken. Im Augsburger Spiel heißt es: „Da nemend sy strick und saylend im die Arm an. Der andere ritter pylati schlecht die nagel, die weil hebt man das creitz auf und bint die zwen schächer auch an die creitz." Im Donaueschinger Spiel heißt es: „nu henckent Boos und Barrabas die zween schaecher. Dis mas und Gesmas und die wyl sy die an binden kumpt Yesse louffen und spricht . . ."

Hier scheint also wirklich ein Einfluß der Passionsspiele vorzuliegen.

Über den Kreuzen schwebt ein Engelkranz, zu einem flachen Bogen gereiht, auch das kennen wir schon von Hamburg her. Drei einzelne Engel fliegen stark verkürzt um das mittlere Kreuz.

Allgemein ist in der Literatur darauf hingewiesen worden, daß sich die Frauengruppe aus verschiedenen Motiven zusammensetzt, Maria kommt eigentlich doppelt vor, denn die Stehende links vom Kreuz ist einer dreifigurigen Kreuzigung entnommen, der rechts ein Johannes entsprochen hat. Johannes ist aber hier schon der Frauenseite angegliedert.

Auch der Schwammträger scheint aus einer anderen Komposition zu stammen, das Aufwärtsgehen ist ungeschickt dargestellt, tritt er doch ins Leere. Er ist sehr klein und trägt seltsamerweise einen Bart. Sehr ähnlich kommt er auf dem Brixener Wandbild der Johanniskirche um 1350 vor, das rheinische und englische Einflüsse aufweist.

Der Schwammträger wird von allen Evangelisten erwähnt. In den Apokryphen Evangelien trägt er den Namen Stephaton. Die Spiele verwandeln ihn zu Rufus, Joselin, Bifus.

„Salvator der facht an und spricht das fünft wort:

„Nach menschlichem Geschlecht Vater und Fürst
Mich von Hertzen übel türst".

Uff das kumpt Benjamin mit einer Stangen und einem swumm daher und tut us dem fleschli win darin und butet dem salvator hinuff und spricht . . ."

Statt des Fleschli trägt er auf den Bildern stets einen Eimer. Die Hauptmann-Pharisäer-Gruppe hat schon in dem Triptychon um 1350 im Wallraf Richartz Museum ihren Vorläufer. Die Haltung des Hauptmanns ist hier sehr lässig, die Rüstung hat er unter dem weichen Mantel verborgen. Sein Arm reckt sich nicht mehr erregt empor, sondern überragt in einer müden Bewegung kaum den Kopf. Beide, Hauptmann und Pharisäer, lösen sich nicht eigentlich von den übrigen Zuschauern los. Vielmehr sind alle noch in einer summierenden Art zu einem Block zusammengeschmiedet, wie es denn auch noch keine individuelle Isolierung gibt. Daraus erklärt es sich auch, daß die Schächer noch nicht als Guter und Böser unterschieden sind.

Der Meister wird die Miniatur des Jean Pucelle gekannt haben. Sydney C. Cockerell[24]) wollte aus den Übereinstimmungen in Bezug auf die Engel und die Schergentypen das Bild für französisch erklären, aber Änne Liebreich[25]) widerlegte ihn, indem sie das Bild in die Tradition der Chorschrankenmalereien einbezog und in der Typik, Draperie und der feierlich-ruhigen Gesamthaltung bezeichnende kölnische Merkmale erkannte.

Auch Clemen[26]) und Stange[27]) halten das Bild für rheinisch. Graf Vitzthum hat sich dahin geäußert, daß „der kölnische Ursprung dieser bedeutenden Tafel gegen jeden Zweifel gesichert" sei.[28])

Allgemein wird das Bild auf die Zeit um 1350 datiert.

2. Der Kalvarienberg des Veronika-Meisters, Wallraf Richartz Museum in Köln.

Das große Format der Wehrdener Tafel verwischt ihre Herkunft aus der Miniaturmalerei. Anders ist es bei der Tafel des Veronika-Meisters.

Format: Höhe 0,50 cm, Breite 0,36 cm.

Aber auch die leuchtenden Farben, das viele Gold und die kostbare Ausführlichkeit des Pinsels tragen zu dem Eindruck einer vergrößerten Miniatur bei. Die Gesamtszene setzt sich mosaikartig aus Miniatureinzelszenen zusammen.

Wir stehen nun im 15. Jhdt. und die großen Veränderungen in der Darstellung beweisen, daß die Jahrhundertwende zugleich

ein stilistischer und ein ikonographischer Umbruch war. Ganz neu hinzugekommen ist die Longinusgruppe, die Würflerschar, eine große Menge von Soldaten und Reitern.

Stand bisher das Kreuz in einem Bergtal, so steht es jetzt umgekehrt auf der höchsten Spitze von „Golgatha", nur die seitlichen Felskulissen sind als Randverklammerungen übrig geblieben, ähnlich wie auf niederländischen Landschaften des frühen 17. Jhdts. Der Berg selbst aber wird nur mittelbar geschildert, einmal dadurch, daß der Künstler die Figurengruppen übereinander anordnet, dann auch dadurch, daß der Künstler die Scheitelhöhen der Figuren ganz bewußt zum Kreuz hin ansteigen läßt. Vielleicht waren die streifenförmig angeordneten Reliefs der Portalbögenfelder anregend zu dieser Komposition im Übereinander, jedenfalls kommt auf den Tympana eine solch kontinuierliche Erhöhung der Scheitelhöhen nie vor. Diese starke Beziehung auf die Achse des Kreuzes dient zugleich der Konzentration auf die Hauptsache, welche bei solchem Figurenreichtum schwer zu erreichen ist, zum gleichen Zweck bedient sich der Künstler einer ausgewogenen symmetrischen fast schematischen Verteilung der Bildakzente. Noch hält der strenge Rahmen die reiche Erzählung zusammen. Ganz organisch ergibt sich aus dem rechteckigen Format der Aufbau aus Hockenden, Stehenden, Reitenden und Hängenden. Die drei Kreuze erheben sich vor Goldgrund, der flache Scheitelbogen, der ursprünglich wie auf dem Hamburger Triptychon und dem Wehrdener Kalvarienberg wohl ein Wolkenkranz war und die seitlichen Felskulissen rahmen sie ein. Christus und die Schächer sind von dem bestimmten kölnischen Typ (s. S. 5). Die Engel schweben im Oval um sein Kreuz. Die Haltung der Schächer ist ähnlich wie die des Wehrdener Kalvarienbergs, nur tragen sie jetzt anstatt des Schurzes einen „brouch" (Hose) wie die Schächer des Niederwildunger Altars, ebenso sind ihre Hände an einen wagerechten Stock festgebunden. Da dieser Stock sich aber nicht zwischen Kreuz und Rücken schiebt, erfüllt er nicht seinen Zweck. Allerdings fehlt dem Kölner die Ausdruckskraft des Conrad von Soest. Die Körper sacken nicht nach vorn, sodaß ihr Brustkorb sich herausdrängt, sondern hängen ergeben und schmerzlos.

Die Anordnung der beiden übereinandergestellten Figurenreihen kann man, wenn man will, ganz schematisch aufteilen. Die vier Ecken nehmen Dreiergruppen von zuschauenden Soldaten ein, die Hauptpersonen Maria, Longinus und der Hauptmann sind mit ihren Nachbarn zu Dreierreihen zusammengefügt. Von rückwärts schließen sich zwei Personen an, sodaß

man die Gruppen auch in schrägen Paaren ablesen kann. Sogar die Gruppe rechts unten, der eine Kernfigur fehlt. Der einheitliche Verband des Figurenblocks ist in Gruppen auseinandergesprengt. Diese aber entsprechen sich so symmetrisch, daß die reiche Schilderung übersichtlich wird. Den Raum zwischen dem guten Schächer und Christus nimmt die Longinusgruppe mit fünf Reitern ein. Der vorderste Schimmel in Seitenansicht verdeckt zum Teil die anderen Pferde. Longinus sitzt in der Mitte mit prächtigem Brokatkleid und Standesmütze angetan. Er wird nicht als Blinder aufgefaßt, sondern umfaßt den Lanzenschaft mit beiden Händen und verfolgt seinen Lauf. Der Ritter auf dem Schimmel faßt mit am unteren Ende an, während der kahlköpfige Knecht auf der anderen Seite das obere Ende der Lanze hält.

„Sadoch setz mir min lantzen an,
Damit ich treff den falschen man"[29])

Im nächsten Augenblick werden sie zustoßen. Die beiden anderen schauen aufmerksam über ihre Schultern hinweg dem Vorgang zu. Eine Miniaturszene innerhalb des Ganzen, dabei von höchst augenblicklicher Spannung erfüllt, „vergegenwärtigt", besonders auch dadurch, daß die ideale Tracht nun durch zeitgenössische, höfische Kostüme ersetzt ist, und die Menschen als Individuen unterschiedlich gekennzeichnet sind. Der Name Longinus kommt zuerst im Nikodemusevangelium vor, das nach Tischendorf („Die apokryphen Evangelien") schon aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus stammt. Dort geschieht auch das Wunder, daß der blinde Longinus seine Augen mit Blut aus Christi Seitenwunde bestreicht, und dadurch sehend wird. Um uns auf das Wunder aufmerksam zu machen, deutet er auf vielen Bildern auf sein Auge, z. B. auf der Kreuzigung des früheren Triptychons um 1350.

Im Johannesevangelium heißt es: „Einer der Soldaten öffnete seine Seite und sogleich kam Blut und Wasser heraus. Denn dies ist geschehen, damit die Schrift erfüllt würde: Ihr sollt an ihm kein Bein zerbrechen. Und wieder eine andere Schriftstelle spricht: Sie werden sehen wen sie durchbohrt haben . . ." Man hat diese Worte im Mittelalter wörtlich aufgefaßt.

Der Longinusgruppe entspricht rechts fast spiegelbildlich der Hauptmann, ebenfalls der Mittelpunkt von 4 Reitern. Sein Oberkörper erscheint frontal. Gerade spricht er sein Bekenntnis, das auf dem fragezeichenartigen Spruchband zu lesen ist: „Vere filius dei erat iste." Er schaut dabei geradeaus, während die anderen ihre Blicke auf ihn richten. Wie auf dem

Triptychon bei Viscount Lee of Fareham erscheint er auch hier in der modernen Auffassung als weiser alter Mann, der die anderen belehrt. War seine Geste dort schon lässig, so ist sie hier noch leiser geworden, kaum, daß sich der Unterarm erhebt. Die „Kleine Passion" hat ihn genau so übernommen. In der unteren Gruppe der Stehenden rechts wiederholt sich das Centurio-Motiv noch zweimal. Einmal in dem zu uns gewendeten vornehmen Ritter mit dem Szepter in der Rechten. In prüfendem Zuhören wendet er den Kopf zum Nachbar, wozu die andere Hand eine hindeutende Bewegung macht. Der alte, bärtige Jude steht dicht hinter ihm und legt ihm beim Flüstern vertraulich die Hand auf die Schulter. Die Szene ist uns altbekannt vom Triptychon um 1350 vom Hamburger Triptychon und vom Wehrdener Kalvarienberg.

In dieser Reihenfolge nimmt die Erzählung ganz stetig an Frische, aber auch an Theatralik ab, sie wird gedämpft und überlegter. Schließlich könnte man in den beiden vorderen Rückenfiguren die Fassung des Motivs wiedererkennen, wie sie das Parement de Narbonne zuerst gebracht hat.

Eine ähnlich gespannte Aufmerksamkeit wie die Longinusgruppe beherrscht die fünf hockenden Würfler. Hier wie dort ist der Augenblick gewählt, welcher dem Geschehen unmittelbar vorausgeht. Die drei Würfel schweben noch in der Luft, im nächsten Augenblick werden sie auf den Rock fallen und entscheiden, wem er gehören soll. In der kölnischen Malerei schildert man niemals die Rauferei, die daraufhin ausbricht. Der Schwammträger ist die Verbindung zur Frauengruppe, die in der Ohnmacht Mariä wieder ein Motiv hat, das alle Aufmerksamkeit der Umherstehenden beansprucht, aber indirekten Bezug auf das Hauptereignis hat. Die verschiedensten Handlungen spielen sich nebeneinander ab, und dennoch sind alle von undramatischer Gleichförmigkeit.

Mit dem Wehrdener Kalvarienberg hat das Bild des Veronika-Meisters Gemeinsames in der Haltung der Schächer, die im Ellbogengelenk über den Balken gebogen sind, im Wolkenkranz, der einen Bogen bildet, im Hauptmann mit dem Pharisäer aus der mittleren Figurenreihe.

Für das Neuartige der Gesamtkomposition glaubt Klaus H. Schweitzer[30]) in italienischen Wandbildern das Vorbild gefunden zu haben.

„Als maßgebend für die Gesamtkomposition des Kölner Bildes müssen wir die Darstellungen des Justus von Padua in der

Kapelle Sta. Luca im Santo zu Padua 1382 heranziehen. Die Übereinstimmungen sind hier nicht mehr zu übersehen. Die Gliederung der Figurenmassen geschieht genau wie in Köln durch das Zweizonensystem. Die vordere Figurenschicht scheint sich unter und nicht vor der hinteren zu befinden ... Eindringlich beweist die Anordnung der Würfelnden die nahe Beziehung zur Paduaner Kreuzigung".

Uns scheint diese These von der Maßgeblichkeit des Justus von Padua für die Gesamtheit der Komposition des Veronika-Meisters unhaltbar. Daß alle ikonographischen Züge im italienischen Trecento vorgebildet sind, ist allgemein bekannt. Süddeutschland hat unmittelbare Beziehungen zu Italien (z. B. der Altar von Altmühldorf, der besonders in der großflächigen Malerei an die Freskotechnik erinnert). Beim Veronika-Meister hat man aber schon wegen des kleinen Maßstabs den Eindruck einer vergrößerten Miniatur. Die französisch-burgundische Miniaturmalerei vermittelt dem Westen die meisten italienischen Bildmotive, und auch die von Schweitzer nochmals herangezogene Frau mit dem Kind an der Hand aus dem Fresko des Altichiero im Santo in Padua übernahm der Meister der Tafel Nr. 354 des Wallraf Richartz-Museums über Frankreich von den Brüdern Limburg (wie Bella Martens nachgewiesen hat)[31]). Auch jene zu äußerst stehende Frau, die sich weinend abwendet, mag der Veronika-Meister aus französischen Skizzenbüchern kennengelernt haben. Hätte er tatsächlich jene italienischen Wandbilder gesehen, so müßte ein Hauch davon auch im Stilistischen oder in der Tracht, nicht nur in der Anordnung zu spüren sein, so wie es später bei der Wasserfaßkreuzigung der Fall sein wird. Indessen lernte er wohl italienische Komposition in französischer Stilisierung kennen. Eine viel verwandtere Gesinnung besteht zwischen dem Veronika-Meister und den Burgundern. In den französischen Miniaturen stoßen wir auf die gleiche, im Grund lyrische Gefühlslage. Vor allem hat sich auch hier die zäsurenlose, streng auf das Hauptereignis konzentrierte Menge der Anwesenden zu Gruppen geordnet. Der Einzelne hat nur mittelbaren Bezug auf den Tod des Gekreuzigten. Wie wahrscheinlich es ist, daß der Meister französische Miniaturen gesehen hat, beweist eine Miniatur des Magloire-Meisters. Dieser hat seinen Namen nach dem vor 1412 illuminierten „Missel de l'oratoire de saint Magloire à Paris". Dieses Blatt eines Codex der Heidelberger Universitätbibliothek (Psalter cod. sal. 9 e) wird von Bella Martens zu seinen Arbeiten gezählt[32]). Einmal kommen rein inhaltlich die gleichen Motive vor, dann stimmt

aber auch die allgemeine Anordnung überein, man vergleiche die Einrahmung durch je 3 Soldaten. Schon daß das Hochformat der Bildfläche im Übereinander von Sitzen, Stehen, Reiten, Hängen aufgeteilt ist, ist ähnlich, aber vom Veronika-Meister bewußter und entschiedener angewandt, eben um den Berg zu schildern. Darum spannt sich bei ihm der Wolkenkranz als Bogen nach oben durch über den gewölbten Berg, auf dessen Spitze Christi Kreuz steht. Hingegen hängt der Wolkenkranz, in dem sich Engel verbergen, beim französischen Meister nach unten und erreicht seine größte Tiefe über der Schlucht, in der das Kreuz steht. Die Gekreuzigten gleichen sich sehr in der schmerzlichen Bewegung ihrer Körper, in dem zarten Schwung der Hüfte nach rechts. Auch in der Frauengruppe stoßen wir auf die gleich zarte Gefühlslage.

Ganz anders schildert der französische Meister die Würfelszene, die Steine sind schon gefallen und die Rauferei bricht aus. Ebenfalls geschieht alles Übrige leidenschaftlicher, die Schächer krümmen sich stärker, der Hauptmann muß sich auf dem trabenden Pferd fest im Sattel halten. Alles ist lockerer bewegt und reicher an Richtungsgegensätzen ohne die kölnische Symmetrie. Damit geht eine stärkere Räumlichkeit zusammen, der vorderste Würfler kehrt uns den Rücken zu, die Pferde reiten um das Kreuz herum und überschneiden seinen Stamm. Der Veronika-Meister verzichtet auf starke Räumlichkeit und Bewegung, um seinem Bild die feierlich-repräsentative Haltung zu bewahren.

P. J. Meier sagt, daß ohne den Einfluß des Conrad von Soest die Kreuzigung des Veronika-Meisters nicht zu denken sei[33]). Wir glauben, durch den Vergleich mit der Miniatur des Magloire-Meisters diese Behauptung schwächen zu können. Dennoch erinnert manches an die Kreuzigung des Niederwildunger Altars, so die Haltung der Schächer, deren Arme auch hier an den Stock gebunden sind, Longinus mit dem Knappen, der nur mit dem Oberkörper von vorne sichtbare Hauptmann, der Soldat ganz rechts, der die Augen mit der Hand beschattet, und eine fast goldschmiedhafte Struktur, in der gerne Metallfarben verwendet sind. Aber Conrad von Soest's Kreuzigung konnte ihm weder für das Übereinander noch für Reitergruppen, noch für die Würflergruppe ein Vorbild sein.

Die Kölner haben sich bis hinauf zum Wasserfaßmeister immer in französischen Ateliers umgetan.

3. Die Kreuzigung des Altares in Kirch-Sahr.

Das große Mittelbild des Kirch-Sahrer Altares schließt sich in der Anordnung eng an die Kreuzigung des Veronika-Meisters an, aber nicht die Übereinstimmungen interessieren uns, sondern die Abweichungen. Die dekorative Einrahmung der drei Kreuze ist aufgegeben, auch das Engelsoval. Christus schmiegt sich nicht mehr dem Kreuz an, sondern hängt so straff gespannt, daß sich Rippen und Sehnen durch die Haut pressen und die Finger sich im Krampf um den Nagel schließen. Blut träufelt über seinen ganzen Körper.

Die Schächerkreuze stehen schräg, deutlich ist der Gute vom Bösen unterschieden, denn während ein Engel heranfliegt, um die Seele des Bußfertigen in Empfang zu nehmen, krallt Satan seine Klauen um das winzige Kind, das als Seele aus dem Unbußfertigen fliegt.

In der Donaueschinger Handschrift heißt es: „in diesem soll jeglicher schacher ein bildly im mull han als ob es ein sel were. den nimpt der engel des guten schachers sel und gat in himel und der tuffel des andern sel und loufft mit großem geschrey in die hell."[34])

Zwar stehen diese Kreuze auch auf einem Berg, denn die Zuschauer sind wieder übereinander geordnet, dichter zusammengerückt aber die Standhöhe der oberen nimmt nicht mehr stetig zu den Seiten hin ab, sodaß die neben dem Kreuz auch am höchsten stehen. Das war eine ganz persönliche Erfindung des Veronika-Meisters.

Longinus stößt mit Hilfe des Knechtes, dessen Mund vor Erregung offensteht, die Lanze in die Seite und ein mächtiger Blutstrom quillt hervor. Jetzt gilt es, die Handlung selbst zu schildern, nicht mehr den letzten Augenblick vorher. Aber schon teilt sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer, zwei der Begleiter wenden sich ab und sprechen untereinander. Der Hauptmann zur rechten des Kreuzes hat zerstreute Zuhörer. Alle sind geschäftiger und die Wimpel flattern über ihnen. Die Würfler hocken in „drastischen, ungelenken Stellungen" (Nordhoff), aufgeregt zeigen zwei von ihnen auf die Steine.

Maria in übergroßem Schmerz ist zu Boden gesunken, zwei der Gefährtinnen und Johannes sitzen neben ihr, die dritte steht und verhüllt die Augen.

Mit dieser Frauengruppe weicht der Künstler des Kirch-Sahrer Altars von der Anordnung des Veronika-Meisters ab, man braucht aber nicht in Westfalen oder bei Meister Francke die

Anregung zu dieser Gruppe zu suchen, da sie als Vorbild — vielleicht auch für Westfalen — schon auf dem kölnischen Triptychon im Besitz des Viscount Lee of Fareham Ende des 14. Jhdts. vorkommt. Scheinbar hat man, die von Duccio übernommene sich verhüllende Frau ungern aufgegeben, noch auf dem späteren Bild des Wallraf Richartz-Museums Nr. 354 überragt sie die Sitzenden. Auch, daß die rechts von Maria sitzende Frau in einer gegensätzlichen Bewegung zum Kreuz hinaufblickt, kann sehr wohl die Erfindung des Meisters sein und braucht nicht auf Konrad von Soest zurückzugehen.
Da Konrad von Soest nur teilweise Anreger für den Veronika-Meister war, kann auch der Kirch-Sahrer Altar, der sich engstens jenem anschließt, nicht als mehr oder weniger direkte Nachahmung des Niederwildunger Altars angesehen werden, wie P. J. Meier wollte,[35]) obgleich Meier das Werk wegen der Stiftung nach Kirch-Sahr als kölnische Arbeit bezeichnet.
Nordhoff sprach noch von einem „westfälischen Meister, welcher Konrad von Soest löblich nacheiferte und wesentlich zu Flor und Ruf der Schule beitrug".[36]) Auch Renard[37]) spricht von nahen Beziehungen zu Westfalen.
Wir können diese Beziehungen nur indirekt, nämlich über den Veronika-Meister feststellen, folgen Renard aber, wenn er sagt: „auf jeden Fall gehört der Meister in den unmittelbaren Einflußbereich des Veronika-Meisters".
Auch sein Werk mag ins zweite Jahrzehnt gehören, zwischen den Kalvarienberg des Veronika-Meisters und die Wasserfaßkreuzigung.

4. Die Kreuzigungstafel Nr. 354 des Wallraf Richartz-Museums in Köln.

Die Tafel ist von großem Format.

Höhe: 1,94 cm, Breite: 1,28 cm.

Man mag sich zum Ausgleich des schmalen Hochformats feste Flügel denken in der Art der Tafel des Rost de Cassel im Darmstädter Museum.

Auf beiden Seiten steigt das Gelände zum Rand hin an und trägt auf der Höhe aufgetürmte Burgen. Können wir rechts ein ganz logisch gebautes Eingangstor in der Zinnenmauer erkennen und jenseits des Wallgrabens zwei quadratische gleich hohe Türme, Festungstürme vielleicht, so ist der Eindruck der linken Burg viel verwirrender und phantastischer. Rechts haben wir alles in allem eine durchaus mögliche Außenarchitektur. Links eine Zusammensetzung aus Elementen der

Innen- und Außenarchitektur, erinnern doch die weit auskragenden Balkondächer, zumal mit ihren ornamentierten Füllungen, fast an Thronbaldachine oder wenigstens an die Gehäuse, die man von innen und außen zugleich sehen kann, während die Türmchen mit Kegeldach oder Zinnenkranz vom Außenbau stammen. Das gestufte und doppelt gestufte Portal ist typisch für die französische Architekturmalerei der Zeit, aber die vielen Füllungen rufen doch noch die Erinnerung an Italienisches wach.

Auch hier sehen wir aus einiger Entfernung auf einen Berg, auf dem die Menschen übereinander stehen, zwischen ihnen kommen die nackten Gesteinsstufen zum Vorschein, nur in den Fugen wachsen Blumen. Noch stehen die drei Kreuze vor Goldgrund, hinter dem alles Räumliche abbricht in die Fläche. Aber auch in den vorderen Schichten bleiben die Figuren trotz aller Anstrengung genau wie beim Veronika-Meister in die Fläche gebunden, sie gehen zur Seite anstatt in den Raum hinein.

In den Gekreuzigten drückt sich wieder ein größerer Grad von Spannung aus. Christus stemmt die Beine gegen das Holz, sodaß sich die Knie auseinanderspreizen, seine Arme sind dem Querbalken parallel gerichtet, der Schurz ist schleierdünn und flattert in seinem einen Ende zur Seite. Die Schächerkreuze sind sehr nah zusammengerückt und stehen schräg verkürzt. Wieder sind die Hände der Gekreuzigten an dem Stock befestigt, aber die Körper bäumen sich im Krampf und biegen im Hüftgelenk um. Hier ist auch zwischen Gutem und Bösem unterschieden. Denn während ein Engel heranfliegt, um die Seele des Guten zu holen, krallt der Satan seine Klauen um die Seele des Bösen.

Am Fuß des Kreuzes kniet Maria Magdalena, mit beiden Armen das Holz umschlingend. Giotto hat ihr als Erster diesen Platz gegeben, vorher nahm ihn die Ekklesia ein, die Christi Blut in einem Kelche sammelte. Im späteren Mittelalter wurde der Begriff der „sponsa" auf Maria Magdalena übertragen.[38]) Zwar überliefert die Bibel diese Haltung der Maria Magdalena nicht an dieser Stelle, aber sowohl beim Gastmahl des Simon als auch bei der Begegnung nach der Auferstehung erscheint sie zu Christi Füßen. Auch in den Spielen hat sie vor dem Kreuz gekniet: „und kumpt Maria Magdalena ouch an das chruce vallen und spricht cleglich . . . hie mit sinckt magdalena ouch dahin, die hept johannes ouch uff." (Donaueschinger Handschrift)

Longinus, ein vornehmer, alter Ritter im Brokatsurcaut, ist vom Pferd gesprungen, um mit Hilfe des Dieners den Lanzenstoß zu tun, sie treffen Christi Seite, aus der das Blut hervorzuströmen beginnt. Unterdes hält ein anderer Reiter das unruhige Pferd in Zaum.

Gleichzeitig mit dem Blinden hebt der Schwammträger seine Stange empor, während sein Gefährte ihm den Essigeimer trägt. So ist die Reihenfolge der Ereignisse, daß nämlich das „Sitio" dem Lanzenstich vorausgeht, garnicht hier beachtet. Dazwischen spricht der würdige Hauptmann sein Wort zu jüngeren, berittenen Begleitern, ein Gepanzerter hebt darauf das Visier, um zum Kreuz hinaufzuschauen. In schlaffer Ohnmacht sitzt Maria unter dem Kreuz. Die drei Frauen bemühen sich um sie. Ihr Ausdruck ist ein wenig leer. Neben ihnen steht ganz beziehungslos Johannes, der bedauernd vor sich hinschaut und verlegen die Hände zusammenlegt, denn zwei rohe Schergen zupfen ihn am Ärmel, weisen höhnend auf den Toten hin und wollen ihm die Zunge zeigen.

Rechts in der Ecke in viel kleinerem Maßstab hocken die fünf Würfler in leiser Gespanntheit, denn die Steine schweben noch in der Luft. Die Kölner vermeiden grundsätzlich die Kampfszene.

Soweit der mühsam herausgeklaubte Kern der eigentlichen Szene. Schuld an der Unklarheit der Darstellung ist vor allem eine inhaltlich völlig neue Gesamtanordnung.

Hier werden nämlich zwei seitlich verschiedene Passionsereignisse durch das enge Hochformat unlöslich miteinander verschmolzen: der Kreuzschleppungszug mit der Kreuzigung, Christus und die Schächer sind schon gekreuzigt, während sich der Zug erst nach der Schädelstätte hin aufmacht. Links aus dem Burgtor zieht sich der Zug nach vorne, einer mit einem Wimpel, eine Frau, die ihr Kind auf der Schulter trägt, damit es sehen kann, ein Mohr, der den Hammer schultert und Soldaten, deren einer eine lange Ahle trägt, mit der später die Löcher ins Holz gebohrt werden sollen. Vor ihnen Veronika, die einigen Frommen u. a. einer Frau mit zwei Kindern an der Hand das Schweißtuch vorhält. An dieser Stelle unterbrechen die Hauptpersonen der Kreuzigungsszene den Zug, der sich aber auf der rechten Seite in entgegengesetzter Richtung — vom Vordergrund zum Hintergrund — fortsetzt. Ein Höfling in Brokathouppelande beugt sich mit einer sprechenden Geste zum Knappen herunter, der sein Pferd am Halfter führt und im Gehen den Kopf zurückwendet: „aus der Unterhaltung ist hier eine bestimmte über den Weg nach Golgatha geworden,

das Ziel des Wegs wird als der Gegenstand von Frage und Antwort deutlich gemacht."[39])

Ein anderer gepanzerter Ritter hat anscheinend schon den falschen Weg eingeschlagen. Zwei Bauern weisen ihn auf den richtigen und er läßt sein Pferd wenden. Der Hauptmann aber mit vornehmen Rittern und Bewaffneten ist schon angelangt und hält beim Kreuz des bösen Schächers.

Zwar muß man sich den Zug genau so zusammenleimen wie das Hauptgeschehen, aber wenn nicht ein wirkliches Vorbeiziehen gemeint wäre, hätte der alte Bettler sich nicht an den Wegrand gesetzt, um den Vorüberreitenden seinen Handstumpen zu weisen, so wenigstens ist er gemeint, er sitzt verkehrt herum. Auch der Bogenschütze brauchte nicht so eilig neben den Reitern herzutraben. Die Szene mit den Bauern, die da gaffend stehen und über das Äffchen grinsen, das auf dem Pferderücken hinter dem Reiter hockt, erinnert geradezu an einen Zirkusumzug — schließlich gehören ja die Pferde selbst zum Kreuzschleppungszug, wie wir ihn wenig später auf der Wasserfaßkreuzigung dargestellt sehen oder auch auf Miniaturen des Jean Fouquet. Fouquet war selbst Spielleiter und Beziehungen zur Passionsbühne sind bei ihm selbstverständlich, bei unserem Künstler, von dem wir nichts wissen, sind sie es nicht minder, direkt oder indirekt, denn dieser Zug ist zu sehr beobachtet, um aus der Luft erfunden zu sein, z. B. sind alle Martergeräte genau vorgeführt. Um diese Zeit hatte man auch schon lange die Bühne aus der Kirche hinausverlegt auf den Kirchplatz oder den Marktplatz.

Uns begegneten ja schon auf dem Bild des Veronika-Meisters und auf dem Kirch-Sahrer Altar Reitergruppen, doch sie gehörten als Zuschauer zur Kreuzigung selbst, dagegen sehen wir auf diesem Altar, wie es zu solcher Anordnung kommt, und die große Zahl an neuen Motiven, die schon immer die Aufmerksamkeit auf dies Bild gelenkt haben, erklärt sich aus einem Inhaltszusammenhang, nicht aus Zufall und Willkür. Zweifellos ist aber die Verspottung des Johannes direkt der Passionsbühne entlehnt. Fast wirkt sie wie eine Illustration des Textes in der Donaueschinger Handschrift: „nu stat johannes zu maria als ob er sye well trösten, und uff das facht Obeth spötlich an und spricht:"

„im ist daz clappern noch nit gelegen
man dörft im bas den harnasch fegen
ich mein er hab es für ein spott
er tut doch glich als wer er gott."

Im Matthäus-Evangelium heißt es: „Die aber vorübergingen lästerten ihn, schüttelten ihre Köpfe und sprachen: ei Du, der Du den Tempel Gottes zerstörest und in drei Tagen wieder aufbaust, hilf Dir selbst! Wenn Du der Sohn Gottes bist, steig herab vom Kreuze!"

Auf dieser Altartafel ist nun endgültig die Geschlossenheit der Darstellung und die gemeinsame Unterordnung aller Einzelszenen unter die große Hauptsache eingetauscht gegen Beweglichkeit. Carl Hölker weist auf diesen grundlegenden Unterschied zu der „feierlich-ruhig verhaltenen Stimmung der Bilder Conrads von Soest" hin.[40]) Auch die geschichtliche Reihenfolge der Ereignisse ist nicht mehr eingehalten. Noch verwirrter wird die Anordnung dadurch, daß der Künstler allerlei Motive aus allerlei anderen Bildern zusammengetragen hat. Wir werden später noch sehen wie. Er verrät sich durch den grotesken Maßstabwechsel, man vergleiche nur die Magdalena mit dem Bettler oder die Frauengruppe mit den benachbarten Würflern.

Die Aufmerksamkeit des Beschauers wird auf lauter Einzelzüge gelenkt, seien es nun die Bauernkostüme oder Brokatgewänder, beide wirklichkeitsgetreu geschildert, oder auch solche Beobachtungen aus der Erfahrung, wie z. B. der Begleiter des Schwammträgers mit dem Fuß die Gräser niedertritt, oder die Szenen mit den Bauern und dem Äffchen.

Statt Dramatik finden wir eine gewisse Betriebsamkeit, die sich im Stilleben festfährt. Beim Veronika-Meister war jede Einzelszene ein seelisches Stilleben, hier greift das Wort schon stärker auf die toten Dinge über. Der Ausdruck ist bei Allen gleich allgemein, sei es die Frauengruppe oder die der Würfler. Die Einzelnen sind als Typen beschrieben, nicht als Menschen. Die Bewegungen sind ihnen auferlegt, sie ergeben sich nicht organisch.

Dieser Kölner steht unter stark französischem Einfluß. Für drei Motive können wir eindeutig die Quelle nachweisen: der Reiter rechts in der Brokathouppelande, der sich vom Pferd herunter mit seinem Knappen unterhält, geht letzten Endes zurück auf die entsprechende Gruppe eines französischen Kalvarienbergs, auf dem rechten Flügel eines Diptychons der Sammlung Carrand im Bargello in Florenz. Der gleichen Tafel entstammt der gepanzerte Ritter neben dem Kreuz, der das Visier hebt, um genau zu schauen.

So dürfen wir wohl annehmen, daß der Maler in Frankreich war und das Bild selbst gesehen hat und nicht nur das Skizzenbuch eines wandernden Gesellen.

Das dritte Motiv ist die Frau mit dem Kind an der Hand am linken Bildrand. Curt Glaser als erster hat in seinem Aufsatz über „italienische Bildmotive in der altdeutschen Kunst“[41]) diese Gruppe auf das Fresko des Altichiero im Santo in Padua zurückgeführt. B. Martens in „Meister Francke“[42]) hat aufgezeigt, daß dem Kölner dies Motiv durch Frankreich vermittelt wurde, da nämlich die Auffassung des Kölners mit der der Brüder Limburg in den „très riches heures du Duc de Berry“ (vor 1416) viel mehr zusammengeht, als mit dem italienischen Vorbild. Wahrscheinlich ist auch die am Fuß des Kreuzes kniende Magdalena über Frankreich importiert, sie kommt dort schon in den „Heures de Marguerite de Clisson“ (nach 1387) vor, es ist also überflüssig, mit Aldenhoven und Carl Hölker anzunehmen, daß der Meister in Padua und in Rom gewesen sei.

Als Beispiel für die zugförmige Anordnung der Seitengruppen führt Ä. Liebreich[43]) das Gebetbuch des Herzogs von Berry in Brüssel an (Kgl. Bibliothek 1060). Auch dort strömt der Zug aus dem Stadttor hervor, ist aber getrennt von der Kreuzigung selbst und man sieht gewissermaßen einen ersten Abschnitt sich geradeaus bewegen.

Wie weit Frankreich selbst auf Italienischem fußt, brauchen wir hier nicht zu untersuchen.

Überdies ist unser Künstler ein Kenner der französischen Hoftracht, er malt Surcaut und Houppelande wirklichkeitsgetreu und wahrscheinlich war es modische Sitte, kleine Affen, Aufsehen erregende fremde Tiere, mit aufs Pferd zu nehmen, so wie im italienischen Quattrocento Geparden[44]).

Man hat das Bild westfälisch genannt und zweifellos hat der Künstler Einiges unmittelbar von Conrad von Soest gelernt. Der Gekreuzigte ist dem des Niederwildunger Altars, aber auch dem des Netzer Altars verwandt in der Ausbiegung der Hüfte, durch die die Knie auseinandergedrängt werden. Doch ist das Pathos der Haltung abgeschwächt zu dem ruhig gestreckten, in Köln üblichen Hängen. Die Schächer dagegen gleichen sich nur äußerlich (am Stock festgebunden, im Ellbogengelenk über den Balken gebogen), dort nämlich hängen sie nach vorne, während sie sich hier nach hinten überwerfen, der Hauptmann, von vorne und nur zur Hälfte sichtbar, trägt genau wie auf dem Niederwildunger Altar eine Standesmütze mit Pfauenfedern, seine Zuhörer sind wie dort im Halbkreis angeordnet. Auch der stehende Longinus in Seitenansicht mag von dort übernommen sein. Besonderen Eindruck scheint die

Malkultur Conrads auf ihn gemacht zu haben, der schimmernde Glanz, der von den kostbaren Brokaten ausgeht und die großgemusterten stillebenreichen Stoffe. Doch hat dieser, durchaus nicht erstrangige Maler nicht nur von Westfalen Anregungen empfangen, sondern in weitgehendem Maß der westfälischen, niedersächsischen und thüringischen Malerei neue Motive vermittelt.

Wir zeigten schon, daß der Künstler jenes französische Diptychon gekannt haben muß und finden darin einen Beweis, daß es nicht angeht, jedes neue Motiv auf nicht mehr vorhandene Kreuzigungen Conrads von Soest zurückzuführen, wie P. I. Meier will, oder nur Conrad selbst, eine Reise ins Ausland zuzugestehen[45]).

Selbstverständlich ist in all diesen Bildern Conrads starker Einfluß zu spüren, man konnte von ihm aber weder Reiter- noch Würflergruppen, noch einen terrassenförmigen Landschaftsplan entlehnen. Nicht immer ist die Absicht des Kölners verstanden worden, einen Golgathazug in seiner ganzen Abfolge bis zur Auflösung in die Zuschauer der Kreuzigung darstellen zu wollen, so kommt es, daß manche Motive von den Nachahmern aus dem Zusammenhang genommen werden, um an ganz beliebigen Stellen passend oder unpassend verwendet zu werden. Zum Teil sind es auch Altartafeln, die nach westfälischer Art Seitenflügel haben und die Kreuztragung gesondert auf diesen schildern.

Schon Karl Hölker hat auf die Beziehung des kölnischen Altars zu den Altären von Warendorf und Darup aufmerksam gemacht[46]).

Der Altar von Warendorf: Höhe 1,70 cm, Breite 2,65 cm. Münster, Landesmuseum.

Der Altar von Darup: Höhe von 1,25 cm, Breite von 1,90 cm. Pfarrkirche von Darup bei Coesfeld.

Beide Altäre schildern zwar trotz des Breitformats die Kreuztragung auf einem Seitenflügel. Dennoch haben sie manches aus dem kölnischen Bild übernommen, der Altar von Warendorf die terrassenförmige Übereinanderordnung der Figuren, die seitlich ansteigenden Berge, auf denen Burgen liegen, die Haltung der Schächer, Magdalena, welche am Fuß des Kreuzes kniet, der Kerl, der das Maul breit reißt. Auf den Zug selbst gehen wohl die drei Knappen zurück, die eilig zu Fuß neben den Pferden einhertraben, einer von ihnen schaut dabei zurück. Die Anregung könnte auf dem Kölner Bild entweder

der reisige Bogenschütze oder der Knappe sein, welcher das Pferd am Halfter führt.

Bei dem Altar von Darup dürfte die terrassenförmige Übereinanderordnung, Magdalena, die Frauengruppe und aus dem Zug der Reiter, derjenige welcher sich umdreht und zu dem stehenden Bauern spricht, auf die kölnische Tafel zurückgehen. In beiden Altären wird das Geschehen temperamentvoll geschildert. Sie übernehmen die kölnischen Motive und treiben sie auf die Spitze. Man vergleiche die heftig gewundenen Drehungen der Leiber. Auch der Menschentyp ist maniriert. Uns scheint, diese Zuspitzungen sind der Beweis für die Nachfolge der westfälischen Meister.

Am engsten lehnt sich die Mitteltafel des Jacobs-Altars in der Wiesenkirche in Soest an die kölnische Tafel an. Sie verwendet auch viele Motive aus dem Zug, allerdings ohne das geringste Verständnis für ihren Zusammenhang. So steht Veronika mit drei, fromm das Schweißtuch anbetenden Frauen rechts vom Kreuz im Vordergrund, sie bilden eine in sich abgeschlossene Gruppe. Ähnlich wie auf dem Wahrendorfer Altar gehen Knappen neben den Pferden. Der Reiter beugt sich sprechend hinunter, ohne ein Gegenüber zu haben. Niemand tritt aus dem geöffneten Burgtor. Ähnlich ist die Frauengruppe angeordnet, auch Magdalena, die am Kreuz kniet und Johannes, der aufrecht steht.

In der Anlage am nächsten verwandt ist der Fuldaer Altar (jetzt im Landesmuseum in Kassel). P. I. Meier hat schon darauf hingewiesen, daß der Altar in vielem von den zwei bekannten Altären des Conrad von Soest völlig abweicht[47]). Dieser Altar verzichtet als fast der Einzige unter den Nachahmungen auf die Seitenbilder neben der Kreuzigung der Mitteltafel. So kann es uns kaum überraschen, daß wir auf dieser Tafel ähnlich zwischen Bildrand und guten Schächer gedrängt unseren Zug wiederfinden. Von vorn nach hinten abgelesen:

Die Frau mit dem Kind an der Hand,
Veronika, das Schweißtuch weisend,
eine nur halb sichtbare Frau, die sich ihm fromm zuneigt,
und darüber sehr zerstört ein Krieger mit geschulterter Lanze.
Auf der anderen Seite traben Reiter den Berg hinauf.

Sehr verwandt sind sich auch die Frauengruppe und der stehende Johannes, welcher hier ebenfalls ein Buch in der Hand hält. P. I. Meier schlug als Datierung das Jahr 1406 vor,

da er den Altar für eine Stiftung von Herzog Otto dem Einäugigen von Braunschweig-Göttingen und der Landgräfin Agnes hält. K. Sano wies den Altar aber schon mit Recht wegen seiner Abhängigkeit von der kölnischen Tafel ins zweite Jahrzehnt[48]).

Auf dem Mittelbild des Flügelaltars aus der Barfüßerkirche in Göttingen ist Veronika einfach als Teilnehmerin hinzugefügt. Die kölnische Würflergruppe ist hier in eine Streitschar verwandelt.

Größere Überbleibsel von dem Kreuzschleppungszug zeigt das Mittelbild des Flügelaltars in der Nicolaikirche zu Osterwieck am Harz[49]), nämlich auf der rechten Seite in den zwei Reitern, die in entgegengesetzter Richtung reiten, der eine beugt sich vom Pferd herunter zu Veronika und greift nach dem Schweißtuch, welches sie ihm hinhält. Vielleicht kannte der Meister den Jacobsaltar aus der Wiesenkirche in Soest und hat das dortige ungeschickte Nebeneinander verbessert. Auf dieser Tafel kommt auch der Spötter vor, der mit beiden Händen das Maul weit aufreißt. Wie in Köln sind die heiligen Frauen und die Würfler angeordnet.

Auf der Mitteltafel vom Hochaltar der Lambertikirche in Hildesheim (Römermuseum) ist die Kreuztragung auf der unteren Hälfte des linken Flügels gemalt, der Zug kommt aus dem Burgtor heraus, nebenher geht die Frau mit dem Kind an der Hand, Christus, mehr am Anfang des Zuges, ragt mit dem Oberkörper schon in die Mitteltafel hinein, dort steht auch Veronika, die das Schweißtuch zwei Frauen hinhält, die davor knien. Seitliche Burgen, Reiter, Frauengruppe und Würfler lassen sich mit der kölnischen Anordnung vergleichen.

Ein regelrechter Zug, aber völlig verändert, ist im Erfurter Einhornaltar dargestellt. Des schmalen Formats wegen mußte der Künstler den Maßstab so verkleinern und das Burgtor an den Bildrand rechts unten verlegen. Die Frau mit dem Kind an der Hand, ein Mann mit einem Kind auf der Schulter (am Gürtel hat er ein Beil stecken) und viele Bewaffnete drängen sich heraus.

Im Altar von Langensalza begegnen wir ebenfalls der Frau mit dem Kind, Veronika, und einer Schar frommer Zuschauer. Diese ganze Gruppe ist durch das linke Kreuz vom Hauptgeschehen abgetrennt.

Der Künstler ist der kölnischen Tradition eng verhaftet

im Aufbau übereinander, in jener Reihenfolge, bei der Reiter die oberste Stufe bilden. P. I. Meier hat schon auf die große

Verwandtschaft der Frauengruppe mit dem Altar in Kirch-Sahr aufmerksam gemacht und auch die Schar der Würfelnden läßt sich eindeutig über jenen Altar zurück bis zum Veronika-Meister verfolgen. Der Kopf des Schwammträgers, der frech hinaufgrinst, begegnete uns zum ersten Mal auf dem Kleinen Kalvarienberg im Frankfurter Kunsthandel, derselbe runde Schädel mit breitem Maul und halber Glatze, die dem jüngeren Mann ein sonderbares Aussehen verleiht.

Änne Liebreich erkennt das bezeichnend Kölnische in dem „unverkennbar puppenhaften Menschentyp, in der hochgeführten, unräumlichen Komposition und in der spielerischen unernsten Auffassung". Wir schließen uns dieser Meinung an. Sie datiert das Bild in das Ende des zweiten Jahrzehnts des 15. Jhdts., da die Frauen erst um diese Zeit Hörnerfrisuren wie Veronika, oder über den Haaransatz gelegte Zöpfe wie die, hinter ihr stehende Frau tragen.[50])

5. Die Wasserfaßkreuzigung im Wallraf Richartz-Museum in Köln.

Höhe: 1,27 cm, Breite 1,76 cm.
In einer weit gespannten, räumlich geschichteten Landschaft spielen sich nebeneinander Kreuzschleppung, Kreuzannagelung und Kreuzigung ab.

Aus dem Stadttor von Jerusalem links kommt der Zug mit dem kreuztragenden Christus. Um ihn herum, der gerade unter der Last gestürzt ist und den Zug dadurch aufhält, drängen sich Henkersknechte mit Knüppeln, Stacheln und Beilen. Simon von Cyrene und ein römischer Soldat versuchen, ihn aufzuheben. Die heiligen Frauen und Johannes verhüllen sich trauernd. Vor Christus werden halbnackt die beiden Schächer, an Stricken zusammengekoppelt geführt, hinter ihm reihen die Hohen-Priester, die sich miteinander unterhalten, Ritter und Bewaffnete. Alle Männer haben düstere, dunkelhäutige Gesichter, viele sind von semitischem Typ, auch der Turbanputz gibt dem Aufzug etwas Orientalisches.

Die Anführer des Zugs reiten den Berg hinauf, neben ihnen laufen zwei Bauern, von denen der eine seinen kleinen Sohn mit Strohhut auf der Schulter trägt. Die Berittenen daneben sprechen über die Inschrift.

Der gleiche Zug kommt nun aus entgegengesetzer Richtung und hält bei dem Schauspiel der Annagelung Christi. Die Schergen sitzen auf den Balken, binden Christus fest und

schlagen mit Hämmern die Nägel durch seine Hände. Magdalena beugt sich weinend über ihn, weiter zurück stehen die anderen heiligen Frauen und Johannes, Hauptleute, die sich mit Juden leise besprechen, und berittene Hohe Priester, von denen der erste einen Judenhut trägt.

Von diesen beiden, zu einem Rahmen verbundenen Passionsszenen ist die Kreuzigung räumlich getrennt. Die Zuschauer dieses Geschehens nämlich sind in einem parallelen Halbkreis (parallel auch in den vorwiegenden Rückenfiguren) über den anderen auf dem mittleren hochgewölbten Hügel geordnet.

Einzig Christus und Maria zu Füßen des Kreuzes sehen wir in Vorderansicht.

Christus hängt gerade gestreckt mit weit offenen Händen und zur Seite gesunkenem Haupt. Der Schurz ist ein straffer Querstreifen, dessen Enden nach beiden Seiten ausflattern. Sein Körper ist von kleinen Geißelwunden bedeckt. Er ist verschieden und die Feinde reiten zu beiden Seiten hin ab. Rechts kann man den Zug verfolgen, bis er in der Schlucht verschwindet. Die Freunde aber bleiben in großem Schmerz zurück. Maria in der Mitte umschlingt ohnmächtig die Begleiterinnen. Ihr Kopf lehnt an die Wange der Frau links. Die zur Rechten umfaßt sie dicht und hält zugleich ihren Mantelbausch. Neben ihnen steht für sich Johannes. Wir sehen ihn von der Seite, wie er weinend den Mantel an die Augen zieht und in die Knie sinken will. Der letzte Reiter beugt sich zu ihm hinunter und legt ihm wie tröstend die Hand auf die Schulter, zugleich hört er auf einen Alten, von dem wir nur das Gesicht und den zum Kreuz weisenden Arm sehen. Nach dieser Geste könnte man ihn für den Hauptmann halten, aber dieser hält offenbar in einem ziemlich großen Abstand weiter oben neben anderen Gerüsteten. Das fragezeichenartige Schriftband weht gerade über ihm, es scheint ein starker Wind zu gehen, denn seinen Gefährten flattern die Mäntel von den Schultern. Sie umstellen das Kreuz so, daß man denen, die zu hinterst stehen, ins Gesicht schaut. Longinus reitet an ihnen vorbei in die Schlucht hinunter, fromm die Hände um den Lanzenschaft gefaltet. Nur noch der Schwammträger und ein Kumpan stehen spottend dicht unter dem Kreuz. Der eine stützt sich auf seine lange Stange, der andere auf sein Schwert, überkreuzt seine Füße, sodaß der rechte auf den Zehen ruht, beugt sich zurück und ruft dem Gekreuzigten höhnisch mit auffordernder Geste das „descende de cruce" zu. Quer sprengt ein Reiter auf den guten Schächer zu. Der Böse ist schon tot und der Teufel zerrt ihm die Seele aus dem

Mund. Ein Scherge hat die Leiter angelehnt, um ihn herunterzuholen.

Da auch dieser Meister auf einer Tafel einen größeren Ausschnitt aus der Passion darstellt: Drei Szenen ohne äußerliche Abgrenzung, verfolgt er den Weg, den der Meister der Tafel Nr. 354 des Wallraf Richartz-Museums schon eingeschlagen hatte, deshalb dürfen wir sein Bild mit dem früher beschriebenen vergleichen.

Zweifellos fällt die Wasserfaßkreuzigung aus dem Rahmen der kölnischen Malerei heraus. Zwar stehen im Anfang des 15. Jhdts. allgemein Bilder gegensätzlichster Persönlichkeiten nebeneinander. In der bayrischen Malerei die Kreuzigung aus der Augustiner Kirche in München neben dem Pähler Altar, in der mittelrheinischen Malerei der Meister des Obersteiner-Altars neben dem Meister des Ortenberger-Altares, in Köln eben der Wasserfaß-Meister neben dem Meister der Tafel 354. Doch während sich in Bayern und am Mittelrhein in der Gesinnung der Tradition die Voraussetzungen eines dramatischen Stils finden, fehlen diese in Köln.

In der Wahl des Formats zeigt sich schon meisterliche Überlegung im Vergleich zur Altartafel Nr. 354. Statt des Hochformats, das sich mit den verschiedensten eng zusammengedrängten Geschehnissen überfüllt, wählt der Meister ein Breitformat. Doch ist die Abfolge der Ereignisse nicht gleichmäßig. Das wichtigste Ereignis verliert nicht dadurch von seiner besonderen Bedeutung, im Gegenteil, das Kreuz Christi ist die beherrschende Mittelachse des Bildes, der Zug nach Golgatha verbindet sich mit der Kreuzannagelung zu einem Rahmen des eigentlichen Kalvarienbergs. Dieser selbst ist vor allem auch durch das landschaftliche Motiv hervorgehoben. Hier steht das Kreuz zum ersten Mal auf einem allseitig rund gebuckelten Berg, dessen Seiten sehr abschüssig sind und sich nach rückwärts zu Schluchten vertiefen, zum ersten Mal beim „großen Kalvarienberg" nicht an der Peripherie, sondern inmitten des Bildraums. Die seitlichen Hügel mit den Schächerkreuzen sind niedriger. Die Gekreuzigten selbst sind von riesiger Größe im Vergleich zu den anderen Figuren. Dieser bewußte Maßstabwechsel erinnert an das frühere Wertmaß, wo man Gott etwa zehn mal so groß darstellte als den Stifter. Statt der Beiordnung auf der Tafel Nr. 354 haben wir hier damit wieder eine entschiedene Überordnung. Zugleich ist dadurch die weite räumliche Kluft zu den „Seitenflügeln" überbrückt. Diese erste Bergreihe hebt sich heller gefärbt plastisch ab von

einer zweiten dunklen, deren Umriß den Leib Christi in der Mitte überschneidet. Der Beschauer hat soviel Abstand, daß er Vorder-, Mittel- und Hintergrund übersieht und als hintereinandergeordnete Landschaftsschichten empfindet, in denen Berge und Schluchten eingebettet sind. Ein Panorama breitet sich vor ihm aus. Bis jetzt war der Ausschnitt eng gefaßt und nahe. Wagte man, an den Seiten, Personen in halber Rückenansicht zu zeigen, so blieb doch die Mitte immer unverstellt, weniger aus Rücksicht auf den Beschauer als vielmehr aus der repräsentativen Auffassung des 13. und 14. Jhdts.

Die Wasserfaßkreuzigung geht neue Wege, gerade auf dem mittleren Teil der Tafel überwiegen die Rückenansichten, hier ist die Schwierigkeit eines ununterbrochenen Rahmens nicht mehr umgangen. Kreuzschleppung und Annagelung sind verbunden durch aneinandergereihte Rückenfiguren, die sich dem Gelände anpassen, indem sie zum Rand hin vorgezogen sind. Selbstverständlich schaffen diese „Repoussoir-Figuren" Raumabgrenzung. Der Beschauer mißt an ihnen als Raumeinheit seinen eigenen Standort. Aber nicht nur den Abstand von seinem Standort bis zum Vordergrund der Tafel kann er messen, sondern von jedem Punkt des Geländes, da es gleichsam mit Maßeinheiten abgesteckt ist. Maßstabwechsel ist hier durchgeführt.

An erster Stelle ist die Kreuzigung das Blickziel, aber an zweiter Stelle ist es die Landschaft, denn erst bei diesem Panorama taucht auch der Versuch zu Rückenfiguren auf, das erwachende Landschaftsgefühl ist also daran beteiligt.

Wegen des Maßstabwechsels vergleiche man die Frauen mit dem Schwammträger und diesen mit den dunklen Gestalten, die von einer Einbuchtung des rückwärtigen Berges aus der Kreuzigung zusehen. Zwar sind die Größenverschiebungen nicht streng perspektivisch durchgeführt, die vorderste Figurenreihe ist bedeutend kleiner als die Frauen, die Gekreuzigten sind im Vergleich mit allem anderen riesig, denn der Meister hat keinerlei wissenschaftliche Interessen.

Wie nahe scheint Jerusalem, die Stadt links, aus deren Toren der Zug sich zieht, im Vergleich zu der viel kleineren Häusergruppe hinter dem Kreuz des Schächers oder gar zu der fernen Stadtsilhouette in der Einsattelung oder den beiden Burgen auf den Kegeln des Bergrückens.

Auf dem früheren Bild wurde die Stadt vorgestellt durch ein Gefüge, das sich aus Elementen von Innen- und Außenarchi-

tekturen zusammensetzte. Auf der Wasserfaßkreuzigung übersehen wir statt dessen ein regelrechtes, logisch gebautes Stadtbild mit Kirchtürmen, großen Prachtbauten mit Kuppeln und Fachwerkhäusern. All dies wie auch die übrigen Architekturen des Bildes sind „reine Außenarchitektur". Höher als die anderen Bauten liegt wohl der Tempel, mit einem qudaratischen Vierungsturm, dessen Laterne von goldenen Stangen mit Halbmonden gekrönt wird. Kuppelbedeckte, runde Türme sind ihm angegliedert. Rund um den Bau breitet sich ein abgerundeter Platz aus, zu dem vier Stufen hinanführen, eine Balustrade umgibt ihn als Abgrenzung gegen die Straße. Sie wird unterbrochen von Säulenpostamenten, auf denen Statuen des Alten Testamentes stehen, Moses, die Sybille, und Propheten. Derartige Säulenmonumente sollten der Stadt den fremdartigen, antiken Eindruck geben[51]). Die gleichen goldenen Halbmonde auf Stangen schmücken die Laterne des Vierungsturmes.

Auf der Tafel Nr. 354 lag das Stadttor hoch, sodaß sich der Zug von oben herunterbewegte, hier zieht er sich im Gegenteil aus der Tiefe herauf, denn Golgatha liegt viel höher als die Stadt, zwar verdecken die Häuser die Straße, doch können wir ihren Verlauf aus den Viadukten erkennen, deren oberer Abschnitt zu sehen ist.

Hatten wir dort übereinander geordnete Köpfe vor uns, wurde uns nur durch die verschiedene Blickrichtung das Sichvorwärtsbewegen veranschaulicht und nur in den vordersten Figuren das Ausschreiten, so sehen wir hier vielmehr von der Seite auf den Zug, dessen Teilnehmer sich reihenweise hintereinander folgen. So sind die Pferde auch nur bis zum Hals sichtbar und doch liegt in ihrer, sich ganz gleichbleibenden Seitenansicht mit dem einen geradeausblickenden Auge eine eindringliche Suggestion des Vorwärtstrabens. Dort war die Repräsentation zur Beweglichkeit aufgelockert, aber erst hier ist aus Beweglichkeit Bewegung geworden. Das Auge verfolgt den Zug der Kreuzschleppung oder die Reiter auf Golgatha, bis sie in der Schlucht untertauchen. Wenn man die Figurenreihen durch Linien ersetzen wollte, müßte man über das ganze Bild Kurven ziehen, die man von Anfang bis zu Ende verlaufen sähe. Im früheren Bild bekäme man nur kurze, unzusammenhängende Bögen, da ja alle mehr nebeneinander stehen als daß sie sich fortbewegen, und da die Bewegungsrichtung des Ganzen mehr vom Verstand als vom Auge erfaßt wird. Unserem Künstler sind vor allem die Gelenke als Ansatzpunkt der Bewegung wichtig, und so läßt er ein Pferd das Bein bis zum Körper heben, läßt andere die Hufe zurückbiegen, sodaß sie scharren

und stampfen wie die Pferde Masaccios. Aus auferlegter Bewegung ist organische Bewegung geworden.

Ist hier auch keine Gelegenheit, die Menschen selbst etwa heftig laufend zu schildern, so sind doch ihre Gesten im höchsten Maß dramatisch, wie man nun den ganzen weisenden Arm sieht! Wie man mit hocherhobener Hand grüßt, indem der Arm im Ellbogen- und Handgelenk umbiegt, oder der Mann beim Einschlagen des Nagels weit ausholt. Nicht nur wegen ihrer organischen Körperlichkeit sind die Menschen hier in einem ganz anderen Maße „Person", sie haben auch eine starke Blickkraft, man vergleiche nur den Schwammträger, den wir vom vorigen Bild schon kennen, mit dem entsprechenden Kopf des Schergen, der mit dem Stachel droht.

Es geht ein starker Wind, der die Tücher der Gekreuzigten flattern läßt und den Reitermänteln einen wilden Schwung gibt, daß sie fast von den Schultern fliegen.

Auch auf dem vorigen Bild wurde Christus von Einem verhöhnt, man konnte aber seine Worte nicht ablesen wie hier. An der auffordernden, zu sich herholenden Armbewegung des Kumpans unter dem Kreuz ist kein Zweifel. War das vorige Bild in einer Vielheit von Stilleben erstarrt, so hat der Wasserfaßmeister das Stilleben durch Dramatik überwunden. Hier gibt es keine Genreszenen, die ohne notwendigen Bezug auf die Hauptsache sind. Der Künstler hat den Mut, viele Stellen ganz kahl und nackt zu lassen. Großgemusterte Brokatstoffe beanspruchen keine ungebührliche Aufmerksmakeit und auch der phantastische Aufputz ist nicht modischer Selbstzweck, sondern Beschreibung des fremdartigen Milieus, vielleicht auch Verkleidung von Theaterspielenden.

Zweifellos gehen Einzelheiten wie die Marterwerkzeuge des Umzugs zurück auf die Passionsspiele, auch z. B. die Annagelung ans Kreuz und nachfolgende Anseilung, da der Schauspieler sich ja irgendwie halten mußte. Schauspielerische Mimik finden wir deutlichst bei dem Spottenden.

Inwieweit aber die Stadt Jerusalem eine Bühnenkulisse darstellt, inwieweit der Platz vor der Kirche, von der Balustrade eingehegt, an den wirklichen Kirchplatz anknüpft, und die Statuen auf den Säulen — man erkennt Moses und die Sybille — auf dem alten Prophetenspiel, dem Prolog zum Passionsspiel fußen, ob die Schauspieler wirklich so aufgeputzt waren, ob dies ihre Verkleidung war, ob der Zug in dieser Reihenfolge verlief, all dies läßt sich nicht beweisen und muß Frage bleiben,

denn dem Künstler kam es natürlich nicht darauf an, einen sachlichen Bericht von einer Spielaufführung zu geben.

Wir schließen uns nach den Ausführungen von Änne Liebreich im Jahrbuch für Kunstgeschichte 1928 der Meinung an, daß die Tafel gestiftet ist aus Anlaß des Eintritts in den Rat von Gerhard von dem Wasserfaß, der 1407 Haus Groß- und Kleinwasserfaß erwarb und 1417 in den Rat eintrat.

Zeitlich ist also die Wasserfaßkreuzigung nicht von der Tafel Nr. 354 entfernt. Der gewaltige Unterschied zwischen beiden Bildern ist ein Generationsunterschied. Dort ein anpassungsfähiges Talent, das alles Neue der Tradition einschmilzt, hier eine selbständige, aktive, vor allem plastische Begabung, die kühn das Neue wagt.

Schaut man weiter nach Vergleichbarem aus der Zeit, so findet sich viel Verwandtschaft zu Meister Francke's Altären. Bei der menschlichen Figur die Haartracht: schwarzes, halblanges Haar, das öfters vom Haaransatz an abgeteilt ist und zu einer Rolle geschlungen wird, die das Gesicht einrahmt. Die Bärte sind oft kurz und zweigeteilt. Die Brokatkleider werden von schmalen Hermelinstreifen eingefaßt, man trägt Hüte, mit vorn aufgeschlagenem Pelzrand, sehr gerne aber auch geschlungene oder gezwirbelte Turbane, dessen Enden über die Schulter herunterhängen, überhaupt sind weiche, senkrecht herunterfließende Stoffe beliebt und diese langen Schleppen schmiegen sich in weichem Geschiebe dem Boden an, ohne noch an der Grundlinie umzuknicken.

Der Rundturm, der dem Vierungsturm des „Tempels" vorgelagert ist, erinnert in seinen langen, schmalen Schießschartenfenstern und dem zweischichtigen, rundbogigen Stufenportal sehr an den Turm auf dem Disput der Heiligen Barbara mit ihrem Vater vom Barbara-Altar in Helsingfors.

All diese Ähnlichkeiten sind motivisch, nicht stilistisch, deshalb brauchen wir keine Berührung zwischen beiden Meistern anzunehmen, vielmehr schöpfen beide aus einer gemeinsamen Quelle, nämlich burgundischen Miniaturen.

Der Wasserfaßmeister hat auch einen ganz anderen Ausgangspunkt als Meister Francke. Die menschliche Figur beherrscht nicht die ganze Größe des Bildausschnitts, sie ist in ein natürlicheres Maßverhältnis zu ihrer Umgebung gesetzt. Mit dieser Neuentdeckung ist der Wasserfaßmeister kühner als Francke, obgleich er der geringere Künstler ist und sich durch diesen Schritt um monumentale Wirkung bringt.

Auf der Suche nach der gemeinsamen Quelle für den Wasserfaßmeister und Meister Francke, den burgundischen Miniaturen, folgen wir B. Martens Spuren und finden im „livre des merveilles du monde", das vor 1413 in der Werkstatt des Boucicaut-Meisters entstanden ist[52]), ähnliche Landschaft- und Stadtansichten, so runde Bergrücken, die sich überschneiden und ähnlich felsige, abgeplattete Vordergrundshügel wie der, hinter dem gestürzten Christus, auch solche Bodenschwellen, die an beiden Seiten kulissenartig vorgeschoben sind und die Stifter von der Darstellung abschließen. Allerdings findet sich nichts Vergleichliches zu der großzügigen zentralen Gesamtanlage der Landschaft, ragt doch sogar in der Mitte des Vordergrundes ein Stück Felsen ins Bild. Auch ist diese Landschaft stärker in die Höhe als in die Breite entwickelt, d. h. das Wuchtige an ihr ist das plötzliche Aufragen und nicht die perspektivische Beschreibung einer weiten Ebene.

Bei der Stadt Jerusalem ist von jeher aufgefallen, daß neben fremdartigen Palastbauten Fachwerkhäuser stehen. Aber auch diese Zusammenstellung kommt im „livre des merveilles du monde" vor[53]).

Die vielen Viadukte lassen sich mit den Brücken auf Abb. 42 vergleichen. Die Szene der Kreuzannagelung ist zum ersten Mal dargestellt in den „grandes heures du Duc de Berry". Schon von Liebreich und Worringer ist ihre Fassung mit der Wasserfaßkreuzigung verglichen worden.

Einen weiteren Beweis für den Zusammenhang der Wasserfaßkreuzigung mit dieser Miniatur sehen wir in den Rückenfiguren der nebeneinander haltenden Reiter, die besonders breiten Rückansichten der Pferde gleichen sich sehr, gerade im Aufgeben der Paradestellung vor dem Beschauer durch seine eigene Einbeziehung in den Rahmen. Diesen Kompositionszug kann der Meister aber auch unmittelbar von italienischen Bildern entlehnt haben und viele Züge sprechen dafür, daß er in Italien war: die fremdartigen, dunkelhäutigen Männertypen mit langen Nasen und düsteren, eng zusammenstehenden Augen, die besondere Plastizität der Gestaltung und der bunte Kolorit. Wir möchten zum Vergleich den Kalvarienberg des Bernardo Daddi im Louvre vorschlagen.

Sehr ähnlich ist in der allgemeinen Anlage die Übereinanderschichtung der Figuren in Massen, die von Richtungsgegensätzen erfüllt sind. Die vordersten Reiter kehren dem Beschauer den Rücken zu und bilden im Zusammenstehen einen Kreis. Die breiten Rückansichten der Pferde, auch die Seiten-

ansicht des Schimmels rechts wiederholen sich auf der Wasserfaßkreuzigung und die plötzliche Umkehrung zur Vorderansicht bei dem Hauptmann des Bernardo Daddi läßt sich auf dem Kölner Bild mit dem bärtigen Pharisäer, der mit seinem Gegenüber die Inschrift bespricht, vergleichen.

Hier wie dort steht Maria als einzige frontale Figur in ihrer Gruppe genau unter dem Kreuz in einer ähnlichen Stellung und ähnlich von den Begleitern gestützt. Rückenfiguren schließen sich auf beiden Seiten an. Im Einzelnen gleichen sich die großen Schilde, die gerade herunterfallenden Mäntel, die die Figuren wie eine Glocke umgeben, auch Kopfbedeckungen wie der Spitzhut des Centurio kommen auf der Wasserfaßkreuzigung wieder vor bei den Zuschauern der Annagelungsszene. Die Menschen sind sich verwandt im Gesichtsschnitt, in ihrer schweren Körperlichkeit, und in der Bewegung von ihrer eigenen Achse aus.

B. Überblick.

1. In der Tafel aus Wehrden a. d. Aller entwickelt sich der Kalvarienberg als selbständiges landschaftliches Motiv. Das Kreuz steht auf einer schräg ansteigenden Bodenwelle im Vordergrund eines Bergtales. Die Szene ist erweitert durch die Schächerkreuze, den Schwammträger und feindliches Volk. Doch ist die Stimmung des Bildes nichts weniger als dramatisch, denn die Figuren bewegen sich nicht von ihrer eigenen Achse aus, nicht aus ihrem eigenen Impuls. Ihre Bewegungen schmiegen sich so zu Flächenkomplexen zusammen, daß der Aufbau der einen Seite dem der anderen entspricht. Wo eine selbständige Bewegung versucht wird, mißglückt sie. (Der Schwammträger.) Ebenso gleichen sich die seelischen Bewegungen einander an und keine Einzelpersönlichkeit löst sich aus dem einheitlichen Verband. Das formale Interesse überwiegt das inhaltliche.

2. Auf dem Bild des Veronikameisters erhebt sich der Kalvarienberg als selbständiges landschaftliches Motiv und trägt auf seiner höchsten Spitze das Kreuz.

Wie die Plastik von Figuren Raum auszusagen vermag, so beschreibt die Anordnung der Figuren im Übereinander auf verschieden hoher Standfläche den Berg als selbständiges Motiv. Er füllt die Bildfläche aus und trägt auf seiner Spitze das Kreuz.

Den Zusammenhang mit dem Gelände deuten nur schmale Felskulissen zu beiden Seiten an.

Die Szene ist erweitert durch Longinus mit seinem Knappen, die Gruppe der Würfelnden und der Reiter.

Über die feierlich ruhige Stimmung des Wehrdener Kalvarienbergs geht jener des Veronikameisters hinaus, zu einer bewußt repräsentativen Haltung.

Die einheitliche Masse ist auseinandergestreut in Gruppen, die sich wieder aus Individuen zusammensetzen, die ihre eigenen räumlichen Gebärden haben. Die verschiedenen Gruppen sind an verschiedenen Handlungen beteiligt. Diese Auflösung der Gleichförmigkeit

in der Anordnung der Massen,

in der Charakterisierung der Einzelnen,

in ihrer Beschäftigung und Aufmerksamkeit

bedeutet einen dramatischen Ansatz, der aber nicht zur Entfaltung kommt, sondern durch die alten Prinzipien gleichsam in Repräsentation umgebogen wird.

Die Gruppen entsprechen sich ganz symmetrisch, sie stehen nicht schräg zum Raume, sondern in Schichten, die parallel zur Bildfläche verlaufen, also fast frontal und wie auf ein betrachtendes Gegenüber gerichtet. Wohl ist das Tun der einzelnen Gruppen inhaltlich verschieden, doch die Art, wie es geschieht, ist überall gleich lautlos, ob die Schergen um den Rock würfeln oder Longinus zum Stoß ansetzt. Zudem bleiben alle Handlungen vor dem letzten Schritt stehen: Longinus sticht nicht wirklich zu, die Würfel schweben in der Luft.

3. Auf der Kreuzigung vom Altar in Kirch-Sahr rückt das Motiv des Kalvarienbergs noch mehr in den Vordergrund, da die seitlichen Felskulissen ganz fortgefallen sind. Die Bildbühne bleibt als Berg erkennbar an der Ordnung im Übereinander, doch steigt die Scheitellinie der Figuren nicht mehr zum Kreuz hin an.

Statt von feierlicher Repräsentation ist diese Tafel von einer lebhaften Unruhe erfüllt, die bisweilen an eine dramatische Haltung heranreicht.

Die zentralen, festgefügten Gruppen lockern sich wieder auf, aber nicht, um sich wieder zu einer geballten, gleichförmigen Masse zusammenzuziehen, sondern um den Einzelnen körperlichen und seelischen Bewegungsraum freizugeben. Die Figuren beginnen sich mehr und mehr von dem Bildzentrum zu be-

freien, dem bis jetzt alle Richtungen zustrebten. Einige wenden sich in entgegengesetzter Haltung ab, andere drehen den Kopf zurück.

Der Ausdruck steigert sich bisweilen zur Erregtheit, so stößt der Knecht des Longinus mit offenem Mund zu, aufgeregt zeigen die Schergen auf die Würfel, guter und böser Schächer sind unterschieden, auch trifft der Lanzenstoß nun Christi Seite, sodaß ein mächtiger Blutstrom hervorquillt.

4. Auf der Altartafel No. 354 des Wallraf Richartz Museums wird der Berg unmittelbar verdeutlicht, durch die Geländestufen, mittelbar durch die Anordnung im Übereinander. Er ist sehr nahe ins Blickfeld gerückt, wächst aber zusammen mit den seitlichen hohen Kulissen, sodaß das Kreuz Christi in einem Bergsattel steht.

Zwei Passionsszenen vereinigen sich, die Kreuzigung mit dem Kreuzschleppungszug. Damit erscheinen eine ganze Reihe von neuen Motiven.

Die Tafel ruft noch weit mehr als der Kirch-Sahrer Altar den Eindruck von Bewegtheit und Unruhe hervor.

War die Anordnung bisher noch von einer gewissen Gleichförmigkeit in der Übereinanderschichtung der Figuren in parallelen Reihen, so wird diese hier völlig zerstört durch den Zug, der in die ganze Anordnung eine Bewegungsrichtung bringt, indem er sich links abwärts und nach vorne zieht, rechts aufwärts und zum Hintergrund, groß angelegte Richtungsgegensätze, die sich im Einzelnen wiederholen in dem vor- und zurückreitenden Reiter, in den Umblickenden.

Auch das „Personenverzeichnis" läßt an Buntheit nichts zu wünschen übrig: Edelleute, Ritter, Bauern, ein Mohr, Soldaten, Bettler, Heilige, ein jeder in seiner besonderen Tracht und fast jeder von ihnen hat seine Aufmerksamkeit auf etwas anderes gerichtet.

Obwohl in diesem Bilde alle Gleichförmigkeit aufgegeben ist, sei es im Formalen, sei es im Inhalt, nennen wir seinen Charakter dennoch nicht dramatisch, weil sowohl die formalen als auch die inhaltlichen Spannungen nur vorgetäuscht sind. Der ganze Zug kommt ja nicht aus der Tiefe des Bildes, noch dringt er in sie hinein, d. h. es besteht keine Spannung zwischen der Körperbewegung und dem Bildgrund. Beide durchdringen sich nicht, sondern kommen aneinander vorbei, genau so verhält sich die einzelne Figur zur Fläche. Auch die vielen Rich-

tungsgegensätze prallen nicht aufeinander, weil sie viel zu zerstreut sind. Erst der Verstand bemerkt den vor- und zurückziehenden Zug. Den einzelnen Menschen fehlt die Kraft in den Gelenken, sie bewegen sich nicht aus eigenem Antrieb, sondern wie Marionetten, auch sind sie im Grunde alles eher als gegensätzliche Typen, nur die Kleider unterscheiden den Einen vom Andern.

Am gleichförmigsten ist ihr seelischer Ausdruck. Sie verkörpern weder Trauer und Furcht, Verworfenheit oder Hohn. Auf den Gesichtern der heiligen Frauen spiegelt sich Bekümmertheit, der Zug wirkt wie ein Spaziergang, die Würfler sind sehr ruhig und die Schergen, die Johannes hänseln, wirken eher freundlich als grimmig.

Vor allem fehlt die Spannungsbeziehung zwischen dem Hauptereignis der Kreuzigung Christi, mit dem doch alle Motive dem Inhalt nach zusammenhängen müssen. So zerstreut wie die Anordnung ist auch die geistige Aufmerksamkeit. So haben denn auch kleine Genreszenen Platz. Im Ganzen vermag uns der Meister wohl zu unterhalten, aber nicht zu fesseln. Da er nicht in die Tiefe des Themas eindringt, um den Vorgang zum Drama zu steigern, geht er in die Breite und verliert über Einzelzügen den Hauptfaden.

5. Auf der Wasserfaßkreuzigung erweitert sich die Bildbühne zum Panorama.

Der Kalvarienberg ist ein allseitig rund gebuckelter Berg, der die seitlich angrenzenden Hügel überragt und sich plastisch von der Bergkette im Hintergrund abhebt. Der Inhalt erweitert sich auf drei Passionsszenen, Kreuzschleppungszug, Kreuzannagelung und Kreuzigung.

Die Art der Gestaltung ist im Unterschied zu der Tafel Nr. 354 dramatisch. Was den Reichtum der Motive, und die Vielfalt der Bewegung angeht, stehen beide Bilder auf der gleichen Entwicklungsstufe. Aber der Wasserfaßmeister ist dem Stoff in einem anderen Maß gewachsen. Faßte der Meister der Tafel Nr. 354 Gegensätze gleich Vielfalt und Abwechselung auf, so begreift der Wasserfaßmeister Gegensätze in der Über- und Unterordnung, damit bringt er dramatische Spannung in Inhalt und Form.

Auf die Passion bezieht sich alle Aufmerksamkeit der Dargestellten. Es gibt keine Genreszenen und rein formal ist das Kreuz Christi so sehr Bildmittelpunkt, daß alle 80 Figuren und

selbst die beiden Passionsszenen der Kreuzschleppung und der Kreuzannagelung sich zu seinem Rahmen vereinigen.
In der künstlerischen Gestaltung ist der Ausgangspunkt des Meisters nicht der Bewegungsreichtum des menschlichen Körpers, sondern sein kubischer Gehalt. Deshalb besteht zwischen Bildgrund und Motiven ein gegensätzliches Verhältnis, so haben die Berge die Fläche durchbrochen und einen Teilraum mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund — dieser allerdings als flächige Silhouette — erobert.

Der gleiche Vorgang wiederholt sich im Verhältnis von Figur und Hintergrund, der Meister bevorzugt Stellungen im Dreiviertelprofil.

Die Figuren bewegen sich hier aus eigenem Antrieb nach den verschiedensten Richtungen, nach rechts hin, nach links hin und besonders bildeinwärts auf das Kreuz zu (die Reihe von Rückenfiguren im Vordergrund).

Als „Person" haben sie eine besondere Blickkraft und überzeugende Gesten. Und doch ist ihre Individualität und ihre Bewegungsfreiheit zu Gunsten der einheitlichen Beziehung auf das Hauptereignis untergeordnet. Sie sind zu Bewegungszügen hintereinander oder nebeneinander zusammengeschlossen und diese wieder durchdringen den Raum wie breite Schläuche, indem sie sich den Formen des Geländes anpassen, also ihrerseits wieder untergeordnet sind. So fängt der Meister alle Handlung in einem weiten landschaftlichen Rahmen ein, deshalb mag er nicht so unmittelbar dramatisch wirken wie der Obersteiner Meister, bei dessen Bildausschnitt die Menschen und ihre Gebärde aufeinanderprallen, doch steht er ihm an dramatischer Spannkraft nicht nach.

C. Die Motive und ihre Anordnung im „Großen Kalvarienberg" der mittelrheinischen Malerei.

1. Die Kreuzigung aus dem Evangelistar des Kuno von Falkenstein, Trier, Domschatz.

In Köln entstand der erste „Große Kalvarienberg" um 1370/80 aus Anregungen der Miniaturmalerei, welche in großen Maßstab übertragen wurden. Da es ganz natürlich ist, daß man in kleinem Maßstab mehr Neues wagt als im großen, begegnet uns der erste mittelrheinische „Große Kalvarienberg" in einer

Miniatur des Kuno von Falkenstein-Evangelistars um 1380, also etwa gleichzeitig mit dem ersten „Großen Kalvarienberg" der Kölner Malerei.

Von der Bildbühne ist hier nicht mehr zu sehen, als sehr zerklüftete Felsstücke, aber der Motivreichtum ist viel größer als auf dem Kölnischen Bilde. Die Gruppe der Würfelnden, Longinus und sein Knappe fehlten dort, auch waren der Hauptmann und seine Gefährten noch nicht als Berittene dargestellt. Die Anordnung ist hier viel weniger künstlerisch und der Maßstab wechselt jäh z. B. zwischen Christus und den Schächern. Wenn das Ganze auch ein wenig unorganisch im Gefüge und in der einzelnen Figur ist, so wird dafür um so lebhafter erzählt. Wie abwechslungsreich ist schon die Gruppe der Freunde; eine der Heiligen sitzt auf der Erde, Magdalena wirft beide Arme wehklagend in die Höhe, Maria droht in den Armen des Jüngers zu Boden zu sinken. Erschien uns dieses Motiv auf dem „Kleinen Kalvarienberg" aus Sigmaringen in der ruhigen Parallelität der beiden hintereinanderstehenden Körper, deren Köpfe allein auseinanderbogen, an Kölnisches zu erinnern, so ist die Auffassung unserer Miniatur echt mittelrheinisch. Hier durchkreuzen sich die Körper selbst. Johannes greift ganz um Maria herum, um die Fallende zu halten. Ihr Kopf ruht auf seinem Oberarm, wie auf dem Sigmaringer Bild hängt das Gewand weit über eine ihrer Hände herab.

Diese Auffassung hat am meisten Verwandtschaft mit dem Mainzer Altar in der Stephanskirche, nur ist dieser aus einem linearflächigen Stilwillen gestaltet, während der Meister des Evangelistars eine vollplastische Gesinnung hat.

Die Würfel sind schon gefallen und die Schergen raufen sich unter dem Kreuz um den Rock. In Köln vermeidet man stets die Streitszene, meistens schweben die Würfel noch in der Luft und die Henkersknechte hocken voller Spannung darum herum.

Trotz dieser eindringlichen Vergegenwärtigung der einzelnen Motive bleiben die Träger selbst noch durchaus im Unpersönlichen, wie auf dem Wehrdener Kalvarienberg sind die Schächer noch nicht unterschieden, Longinus sieht genau so aus wie sein Diener und auch der Hauptmann könnte leicht mit seinen Begleitern verwechselt werden, wenn er nicht in hocherhobener Hand das Spruchband hielte, auf dem „vere filius dei erat iste" steht.

2. Der „Große Kalvarienberg" aus Sigmaringen.

Im Besitz des Viscount Lee of Fareham.

Als eine dunkle Silhouette hebt sich der Kalvarienberg ganz allein vor dem Goldgrund ab. Das Kreuz Christi steht auf der höchsten Spitze, eine Spanne tiefer, ganz am Rand erheben sich die Schächerkreuze, noch tiefer zwei Bäume. An ihnen kann man die Abschüssigkeit des Geländes ablesen. Hinter sich deuten sie statt eines Raumes die absolute Fläche an. Der Boden ist treppenförmig gestaffelt, mit vielen Felsrissen und spärlichen Grasbüscheln.

Mit Sparsamkeit verteilen sich die Figuren im Ganzen, selbst zum Rand hin bleibt noch freier Platz. Dieser Verzicht auf eine lückenlose Zuschauermenge unterscheidet das Bild vom „Großen Kalvarienberg" des Veronika-Meisters, mit dem es wohl gleichzeitig um 1410 entstanden sein mag, und mit dem es in der Gesamtanlage viel Ähnlichkeit hat.

Auf der Spitze des Berges steht das Kreuz Christi. Der Körper hängt in gerader, frontaler Haltung. Die Modellierung ist vertrieben und der Umriß senkt sich bei der Hüfte stark ein. Der Unterkörper wendet sich leicht nach links, der Schurz ist aus Schleierstoff. Es ist der uns schon bekannte mittelrheinische Christustyp. Fünf Engel mit ausgebreiteten Schwingen fangen das Blut in Kelchen auf. Rechts am Fuß des Kreuzes steht der Schwammträger, die lange Stange in der einen, in der anderen Hand den Eimer. Er trägt die enge Schecke mit großem runden Halsausschnitt, vom tiefen Gürtel an aufgeschlitzt, damit das Gehen möglich ist. Seit 1368 ist diese Tracht in Brauch. Ihm gegenüber, etwas tiefer, steht Longinus im langen Mantel, der weit über seine linke Hand gleitet. Man sieht ihn im Profil. Er hat seinen rechten Arm angezogen und richtet das Auge scharf auf den Speer, ist also nicht als Blinder dargestellt. Die geduckte Bewegung verbunden mit dem Emporsteigen drücken überzeugend seine gesammelte Aufmerksamkeit aus.

Seitlich verkürzt, eine beträchtliche Spanne tiefer erheben sich die Schächerkreuze. Den Schächern sind die Arme über das Querholz gebogen, man sieht aber nicht, wie sie befestigt sind. Ein sehr großer Engel holt die Seele des Guten.

Am Fuß des Berges stehen sich zwei Gruppen gegenüber, links die Frauen und Johannes, rechts der Centurio und seine Begleiter. Johannes und Maria werden im losen Halbkreis um-

stellt von vier Frauen, die ihrerseits in ganz gleichen Abständen, aber in verschiedener Stellung angeordnet sind. Die äußerste links neigt sich mit gefalteten Händen trauernd zur Seite. Wie alle trägt sie über dem glatten, rund ausgeschnittenen Kleid den weiten Mantel, der sich auch über den Kopf zieht, von dem Unterarm an den Körper gepreßt wird und von da in gerafften, langen Falten zur Erde stürzt. Die zweite Frau steht schräg hinter Maria und Johannes. Sie trägt allein den matronalen weißen Kopfschleier und hält mit übereinandergelegten Händen den Mantel vor der Mitte zusammen. Die Dritte wendet sich im Profil zum Kreuz hin, mit betend aneinandergelegten Händen schaut sie empor. Die vierte äußerte rechts sehen wir ebenfalls im Profil in ganzer Figur. Sie hat das bauschige Mantelende über die linke Schulter zurückgeworfen, sie schlägt jammernd die Arme über den Kopf zusammen.

Sehr schön ist bei Allen die Abwechslung in der Bewegung und das Durchscheinen des Körpers selbst in der Verhüllung. Die Gruppe hat ihren Kern in den Gestalten von Maria und Johannes. Wie bei den entsprechenden Figuren des Falkenstein-Evangelistars und des Mainzer Altars, hält Johannes auch hier den Fall der Ohnmächtigen auf, indem er seinen Körper als Gegengewicht einsetzt. Dabei muß er sich etwas zurücklegen und sein linkes Bein vorsetzen. Seine Arme schieben sich unter ihre Achseln und fassen ihren rechten Arm vor der Brust zusammen mit dem Faltenbündel des Mantels. Der andere Arm fällt aus dem Überschlag heraus und hängt schlaff herunter.

Auch dieser Meister ordnet die beiden Figuren so, daß sie sich in entgegengesetzter Richtung überschneiden und auseinanderbiegen. In Köln geschah das nur mit den Köpfen, hier mit dem ganzen Körper.

Keiner der Heiligen hat einen Nimbus.

Sowohl der Blick des Johannes als auch die Gesten der Frauen treffen am Kreuz vorbei, sie richten sich zur Seite. Genau so ist es mit der Gruppe zur Rechten. Da der Meister Verkürzungen ausweicht, stehen die Pferde alle im Profil. Sie sind mäßig geschmückt. Den Centurio darf man in dem älteren Reiter mit kurzem, weißen Bart und langem Mantel erkennen. Er weist ohne Spruchband zum Kreuz und wendet sich dabei zur Seite. Der Ritter deutet mit sprechender Gebärde ebenfalls nach oben. Neben dem würdigen Centurio wirkt er als Stutzer in dem modisch kurzen Rock, der eine Spanne über

den Gürtel hinausreicht, Muffenärmel hat und als Zubehör das kurze Kragenmäntelchen. So kleidete man sich auf der Jagd. Der übermäßig lange Schnabelschuh, „poulaine" genannt, ist französische Mode von 1390 an. Die Hüte der Beiden sind besonders ritterliche Kleidungsstücke. Auch die beiden anderen Reiter unterhalten sich und weisen dabei aufs Kreuz.

So hoch die künstlerische Qualität des Bildes ist, so kann doch nicht übersehen werden, daß es nicht ganz aus einem Guß entstanden ist. Wenn sich die Gruppen der Frauen und der Reiter ausgleichen, so stehen Longinus und der Schwammträger dafür umso vereinzelter. Wenn der Engel die Seele des guten Schächers holt, erwartet man beim Bösen den Satan. Der Abstand zwischen den beiden oberen Figuren und den unteren Gruppen wirkt fast wie eine ungewollte Leere. Wenn man sich die beiden Gruppen unmittelbar an den Fuß des Kreuzes versetzt denkt, würden ihre Gesten das Kreuz erreichen, anstatt an ihm vorbeizuzielen. Vielleicht hatte der Künstler ein solches Vorbild. Da er aber einen hohen Berg malen wollte, mußte er die Anordnung verschieben. Um trotzdem beide Seiten im Gleichgewicht zu halten, gibt er den Reitern eine gleiche Kopfhöhe wie den Stehenden. Maßstabwechsel, also perspektivische Rechnung kennt der Künstler noch nicht. Wie bei der Kreuzigung des Veronika-Meisters sind alle Einzelheiten stark auf die Kreuzigung bezogen, hier besonders auch durch das Dreieck der Komposition. Das Bild steht noch auf der Stufe der strengen Konzentration, die der des beweglichen Stillebens vorausgeht.

Aus der rein motivischen Betrachtung geht schon hervor, daß unser Bild der Stilstufe des Veronika-Meisters angehört und wohl um 1410 als mittelrheinischer Parallelfall entstanden ist. Altertümliche Einzelheiten: noch keine Brokatstoffe, der Schwammträger hat wie auf dem Wehrdener Altarbild einen Bart, Longinus hat keinen Gehilfen bei sich. Alle Kostüme stammen aus dem Zeitraum von 1380 bis 1420.

Für eine Datierung um 1410 spricht der Eigenwert des landschaftlichen Schauplatzes als eines wirklich hohen einzelnen Berges, der eine Anordnung der zugehörigen Personen im Übereinander bedingt, und auf dessen Spitze das Kreuz steht. Dabei herrscht in landschaftlichen Einzelheiten noch Zurückhaltung, der Boden ist mehr steinig als blumig, die Gruppierung um ein Zentrum, die Reiter, der Centurio als würdiger Alter, mehr belehrend als bekennend, der Verzicht auf Heiligenschein und Spruchbänder. All dies sind Merkmale der Stilstufe um

1410. Die stilistischen Merkmale ergänzen unsere Annahme für diese Entstehungszeit. Fläche und Linie ringen als Mittel der Gestaltung mit einem schon ziemlich entwickelten Gefühl für körperliche Ausdehnung der menschlichen Figur und ihre Gelenkfunktionen, das der mittelrheinische Künstler von Haus aus mitbekommen hat.

In den Katalogen wird das Bild einmal kölnisch, ein anderes Mal westfälisch genannt.

Im Katalog von 1883 ist es unter Nr. 4893 so bezeichnet:

„Kölner Schule Anfang des 15. Jhdts., Weyer Nr. 145"[54]),

im Katalog, der, 1928 im Städelschen Kunstinstitut ausgestellten Sigmaringer Sammlungen:

„Nr. 24 Westfälischer Meister um 1400".

Unserer Ansicht nach ist das Bild weder kölnisch noch westfälisch, sondern mittelrheinisch. Es ist mit der mittelrheinischen Tradition verbunden und trägt die typisch mittelrheinischen Merkmale.

Der Kruzifixus ist von dem früher beschriebenen mittelrheinischen Typ, der uns zuerst im „Kleinen Sigmaringer Kalvarienberg" begegnet war. Die Schächer sind mit den Armen so über den Querbalken gebogen, wie die des Evangelistars, auch tragen sie die gleichen Hosen. Das Motiv von Johannes und Maria könnte der Meister auch dort gesehen haben, sowie die Reitergruppe mit den ähnlich ins Profil gestellten und heftig schnaubenden Pferden. Auch finden sich im Kopftypus Verwandtschaften zum Friedberger Altar. Man vergleiche etwa den runden Kopf des Johannes mit dem Kopf des Friedberger Laurenzius[55]). Die Profile der stehenden Frauen erinnern an die Gruppe von Trauernden aus der mittelrheinischen Plastik, wie denn überhaupt auch hier in der Malerei gerade diese Gruppe von besonderer Schönheit ist.

Das Bild trägt aber auch die allgemeinen Merkmale des Mittelrheinischen. Die Bewegungen der Frauen und der Fluß ihrer Gewänder sind von musikalischem Wohllaut. Schon bei der Friedberger Maria zeichnete sich der Körper unter dem festgenommenen Mantel in ähnlich ausdrucksvollem Umriß ab, sodaß das Gewand den Körper nicht verhüllt, sondern seine plastischen Formen betont. Ganz besonders spricht auch die Gruppe von Maria und Johannes für dieses ausgebildete körperliche Empfinden. Wie auf dem Friedberger oder auf dem Schottener Altar gleitet der Mantel weit über die eine

Hand hinab, so wie hier beim Longinus, oder das Mantelende wird über die Schulter zurückgeworfen wie bei der Frau rechts, die die Arme über dem Kopf zusammengeschlagen hat. Ein Zeugnis für die mittelrheinische Eindringlichkeit der Gebärde ist Longinus, sind die weisenden Gesten der Reiter und die abwechslungsreichen Gebärden der Heiligen Frauen. Die Bäume rechts und links trafen wir ganz klein schon auf dem Wandbild von St. Castor in Koblenz. Sie sprechen für ein starkes landschaftliches Empfinden.

Es ist möglich, daß der Meister den Niederwildunger Altar des Conrad von Soest gesehen hat, vielleicht war er ein Hesse, wie sich denn auch zwischen einem anderen mittelrheinischen Meister, dem Obersteiner Meister und Westfalen Beziehungen finden. Der Centurio könnte auf ihn zurückgehen, sonst finden sich nur kostümliche Übereinstimmungen, der Stutzer zu Pferde trägt einen Hut wie der dem Centurio gegenüberstehende Vornehme in Wildungen. Sonst ist er so angezogen wie der Mann rechts vom Kreuz des Dismas in Wildungen. Der wegreitende Knappe ist so gekleidet, wie dort ein Hirte. Vielleicht ist auch die Sprache der Hände abgelauscht.

Die Gesichtstypen sind anders und die Auffassung im Ganzen ist von mittelrheinischer Gesinnung.

Der Obersteiner Altar.

Format: Höhe 132 cm, Breite 131 cm.

Die obere Hälfte der Tafel nehmen die drei Kreuze ein, die sich vor Goldgrund erheben, die untere die Zuschauermenge, die den Boden und den Verlauf des Horizonts völlig verdeckt. Nur an der leicht zum Kreuz hin ansteigenden Scheitellinie der Figuren kann man den Kalvarienberg erkennen. Zwei Baumkronen rechts und links ersetzen Felskulissen. Die Figurenzahl ist gegenüber dem Sigmaringer Kalvarienberg viel größer und wird knapp vom Rahmen umschlossen. Longinus wird von seinem Knecht unterstützt, der Engel holt die Seele des Guten, der Satan, die des Bösen. Gepanzerte schauen zu und ein Spottender hält das Schriftband: Si tu deus es descende de cruce! Am Kreuzesfuß kniet der Stifter und am Bildrand hockt die Würflergruppe. Die Stellungen wechseln ab mit Stehen, Reiten, Knien und Hocken. Allerdings kaum aus kompositorischer Notwendigkeit. Wie Conrad von Soest hätte der Meister das ungefähr quadratische Format seiner Tafel gut mit Stehenden und Sitzenden ausfüllen können. Er will aber auf die Reiter nicht verzichten. Das gewählte Format

läßt ihn nun die Höhe der Reiter kaum von der der Stehenden unterscheiden.

Die Stimmung des Sigmaringer Kalvarienbergs ist Passionslyrik, aus diesem Bild aber atmet dramatischer Geist. Alles hier ist von lebhafter Bewegung ergriffen, die Pferde sprengen vor und zurück und drehen die Hälse, Maria ist zu Boden gefallen und die Frauen eilen zur Hilfe herbei. Aufgeregt flattern die Bänder im Winde. Bei der Würflergruppe ist aus dem Spiel eine Kampfszene geworden, alle Drei liegen sich im wörtlichsten Sinn in den Haaren, der Eine greift gerade zum Seitenmesser, der Andere hat es schon herausgezogen und zielt damit auf sein Gegenüber. Das Leiden Christi ist stärker betont, der Körper ist vor Schmerz verzerrt. Riesige Nägel sind durch Hände und Füße geschlagen. Ein mächtiger Blutstrom fließt aus der Seitenwunde. Der Querbalken reißt den Schächern die Schultergelenke hoch, die Finger spreizen sich im Krampf.

Überhaupt, was getan wird, wird mit Inbrunst getan. Wie blind Longinus vor sich schaut, obgleich er den Schaft mit beiden Händen umfaßt hat. Wie der Knecht beim Zustoßen aufpaßt und die Seite trifft. Der Spottende zieht die Gugel zur Seite, weist Christus die Zunge und läßt ein böses Spruchband flattern auf dem steht: „si tu Christus es descende de cruce!" Zu seiner Seite der Heilige Johannes ganz in Schmerz versenkt. Im Knien hat er das linke Bein aufgestellt. Seine rechte Hand ruht auf dem Knie, die Linke trocknet unter einem Gewandzipfel eingehüllt die Tränen. Inständig bemühen sich die Frauen um Maria, die rückwärts zum Kreuz auf die Erde gesunken ist, die Eine stützt sie im Rücken, die Andere an den Armen, die Dritte greift sie beim Handgelenk. Rechts vom Kreuz steht der Schwammträger, ein alter Bauer mit ganz kurzem, weißen Bart. Hinter ihm, zu den Reitergefährten gewendet, während die Augen den Beschauer ansehen, der Kopf des Centurio mit einem prächtigen hermelinbesetzten Hut, der vorne aufgeklappt ist. Er erhebt seine Rechte schwörend. Auf dem Spruchband stehen die Worte: „vere filius dei erat iste." Er sagt das wohl zu dem Reiter mit dem semitischen Profil, der als Orientale auch den Turban trägt und aufs Kreuz zu Pferde, eine Ahle in der Hand, zusprengt. Sein Nachbar ist mit einem Beil bewaffnet. Er beschattet die Augen und schaut zu Christus hinauf. Beide tragen Brokatkleider. Rechts vom Kreuz sieht man noch zwei Soldaten zu Pferd. Ganz vorn kniet der geistliche Stifter und rechts in der Ecke hockt die Gruppe der Würfelnden und heftig Streitenden.

Natürlich geht bei solcher Fülle der Personen und Motive eine ruhige strenge Konzentration auf Christus, wie sie im Sigmaringer Kalvarienberg noch da war, verloren. Die lebhafte Eindringlichkeit der Schilderung, die Vielfalt der Bewegung, läßt das Auge nicht zur Ruhe kommen. Auch sind die Personen nicht alle in gerundeten, klar faßbaren Gruppen zusammengefaßt. Vielmehr unterscheidet sich hier schon jeder als Einzelpersönlichkeit vom anderen. Alle Gesichter sind beobachtete Typen aus dem Volk. Der Reiter neben dem Centurio hat deutlich semitisch orientalische Gesichtszüge, die Würfler haben gemeine Fratzen.

Wahrscheinlich haben wir in diesem dramatischen Kalvarienberg auch einen Niederschlag der Passionsbühne vor uns: der spottende Bauer und die streitenden Würfler, aber auch die Martergeräte, wie z. B. die Ahle des Pharisäers mit dem Turban, all dies stammt von der Bühne. Vielleicht sind auch die Kostüme Theaterverkleidungen. Solche übertrieben riesigen Hüte oder wulstförmigen Ärmel waren nie Mode.

Dies Bild ist wohl zur gleichen Zeit wie der Sigmaringer „Große Kalvarienberg" entstanden, also um 1410,[56]) bestimmt vor der Darmstädter Kreuzigung, die wir in das Ende des zweiten Jahrzehnts datierten. Der Obersteiner Altar ist also in der Dramatik der Darstellung viel weiter als die gleichzeitigen Kreuzigungen aus Sigmaringen und auch als der Kalvarienberg des Veronika-Meisters.

Wir bemerkten schon bei dem Darmstädter Bild, daß die Gesinnung dieses Meisters der des Wasserfaßmeisters am verwandtesten ist (vergl. S. 00). Überraschend ist, daß auf diesem Altar die bildeinwärtssprengenden Pferde ebenfalls blau und lila gemalt sind wie auf der Wasserfaßkreuzigung, daß ausgesprochen dunkelhäutige, semitische Typen vorkommen, eine gewisse Phantastik des Aufputzes und eine ähnlich plastische Auffassung des Körperlichen, durch die allein schon Raum geschaffen wird. Allerdings versteht der Mainzer Künstler es hier noch nicht, seine Anordnung trotz aller Fülle übersichtlich zu gliedern, dies gerade spricht für eine Datierung um 1410. Die Einzelaktionen sind noch nicht auf eine neue Art der Hauptsache untergeordnet.

Friedrich Back hat in einem Aufsatz: „Ein Mainzer Maler des frühen 15. Jhdts."[57]) die Herkunft des Künstlers aus Mainz und seine Verbindung zu Stiftern, die aus Oberstein waren, wahrscheinlich gemacht und die Verbindung des Meisters zum

Meister des Schottener Altars hergestellt. Im Einzelnen zeigt sich in Folgendem der Zusammenhang:

In den weißen Kopftüchern der Frauen, die eine Zäckchenkante haben und auch das Kinn einhüllen, aber auch in den Stellungen, man vergleiche z. B. den hockenden Johannes mit den zuhörenden Juden bei der Szene vom zwölfjährigen Jesus im Tempel, vor allem aber den Arm des Herodes aus dem Kindermord mit dem des zum Kreuz aufschauenden Pharisäers, ganz gleich die sonderbare Umbiegung des Armes mit dem Ellenbogen nach außen und der Handwurzel zugleich. Auch die glatt anliegende Art der Frauenkleider läßt sich vergleichen, nur daß die schnörkeligen Gewandzipfel fortgefallen sind.
Das annähernd quadratische Format geht wohl auf den Niederwildunger Altar des Conrad von Soest zurück. Ebenfalls der Typus des Kruzifixus mit dem starken Ausschwingen der Hüfte nach rechts, sodaß die Beine auseinanderklaffen, dem dunklen, herabfallenden Haarschopf, dem linken durchgespannten und dem rechten geknickten Bein. Ähnlich ist auch die Einrahmung mit Bäumen rechts und links. Auch läßt sich die Reihe von Johannes bis zum Knecht des Longinus dem Niederwildunger Altar gegenüberstellen.

Der „Große Kalvarienberg" aus der Peterskirche in Frankfurt.

Die Peterskirche wurde 1417 bis 19 durch die Patrizier Johann Ockstädt und Jacob Hombrecht neu gebaut und mit Altären ausgestattet. Demnach ist unser Altar um 1420 entstanden. Das Format ist annähernd quadratisch. Ähnlich wie auf dem Obersteiner Altar sind die drei Kreuze dicht umdrängt von der Zuschauermenge. Es bleibt kaum ein Stückchen des Bodens frei. Vom Horizont sieht man rechts vom Kopf der Magdalena ein kleines, ansteigendes Stück, das sich am Rand zu einem hohen Berg mit einer Burg auftürmt.

Daß die Kreuzigungsszene selbst auch auf einem Berg spielt, geht daraus hervor, daß die Zuschauer nicht einfach nur in einem Übereinander angeordnet sind, das durch ihre verschiedene Stellung (Sitzen, Stehen, Reiten) bedingt ist, sondern in einem Übereinander verschieden hoher Ebenen.

Diesem Künstler kommt es im Unterschied zu dem des Sigmaringer Kalvarienbergs nicht nur darauf an, zu zeigen, daß der Berg eine Erhebung im Gelände ist, er weiß auch von seiner breiten Ausdehnung. Deshalb arbeitet er mit Über-

schneidungen. Das Kreuz steht nicht mehr an der Peripherie des Horizonts, sondern mitten auf dem Berg, und der Stamm wird vom Horizont überschnitten. Schon durch die Überschneidungen allein verdeutlicht er den Standort des Kreuzes. Der Heiligenschein und die Arme der Magdalena überkreuzen den Stamm von vorne, die Pferdeköpfe von rückwärts. Der Meister kennt aber auch schon das perspektivische Mittel des Maßstabwechsels: die Frauen im Vordergrund sind größer als die Reitergruppen, und von diesen zu den zwei kleinen Reitern rechts vom Kreuz des bösen Schächers ist wiederum ein beträchtlicher Abstand.

Der Obersteiner Meister schafft auch in seinem späteren Darmstädter Bild einzig durch die Plastizität seiner Gestalten und durch Überschneidungen Räumlichkeit. Eine perspektivische Rechnung war ihm noch fremd.

Die Anzahl der Figuren ist gegenüber dem Obersteiner Altar noch gewachsen, weil hier, genau wie auf der Tafel 354 des Wallraf Richartz Museums in Köln der Kreuzschleppungszug mit der Kreuzigungsszene selbst vereinigt wird. Die Würfler, Longinus und sein Knecht fehlen dagegen.

Christus ist von dem beschriebenen mittelrheinichen Typ, wie auf dem Mainzer Altar der Stephanskirche zum Beispiel. Wie dort klammern sich auch hier die Finger nun um den Nagel. Vier Engel umfliegen das Kreuz. Der böse Schächer ist mit den Ellbogengelenken über den Querbalken gebogen, die Hände sind an einem Stock festgebunden, der zwischen seine Schulterblätter geschoben ist. Während Christus schon gestorben ist — das Blut fließt ihm aus der Seitenwunde —, sind dem Schächer die Gebeine noch nicht zerschlagen. Der andere gar wird vom Henker erst auf einer Leiter zu seinem Kreuz hinaufgeführt.

Zu Christi Füßen kniet Maria Magdalena. Mit beiden Armen umschlingt sie das Kreuz, während sie den Oberkörper zurücklehnt und mit dem rechten Arm eine gezierte Bewegung macht, welche der Schottener Meister zuerst für seinen Herodes erfunden hatte und welche augenscheinlich große Bewunderung erregte und immer wieder in der mittelrheinischen Malerei vorkommt.

Ganz im Vordergrund stützen Johannes, Maria Salome und Maria Kleophe die zur Erde gesunkene Gottesmutter. All das geschieht sehr präziös und die Gesichter drücken statt aufwühlenden Schmerz nur leise Bekümmertheit aus. Unter dem Kreuz des bösen Schächers stehen der Hauptmann und der

Pharisäer, der eine macht eine deutende Geste mit halberhobener Hand, der andere hört zu und legt ihm beschwichtigend die Hand auf den Arm. Vielleicht soll auch der Reiter in der aufgeschlagenen Pelzmütze rechts vom Kreuz der Centurio sein, in Anlehnung an den Obersteiner Altar, denn er hält genau wie dort eine Ahle in der Hand, auch reiten neben ihm zwei Gefährten auf das Kreuz zu. Ihnen entspricht zur Linken eine Gruppe von vier vornehmen Reitern, von denen die zwei vorderen — ein Älterer und ein Jüngerer — sich unterhalten. Die Pferde schnauben und das letzte streckt seinen langen Hals vor, sodaß der Reiter es zurückziehen muß. Auch dies Motiv kam ähnlich auf dem Obersteiner Altar vor. Von den Reitern, die rechts in der Ferne heransprengen, ist der Vordere mit dem Eimerchen in der Hand, der Schwammträger, nicht aber wie Back sagt, der Läufer Machmet aus den Passionsspielen.

Sämtliche übrigen Figuren gehören zum Kreuzschleppungszug, der sich zu beiden Seiten verteilt, links die Soldaten mit Schild und Lanze und die zwei Reiter, welche man vom Rücken sieht, rechts die beiden Frauen mit den Kindern auf dem Arm und Veronika, die auf der Erde sitzt und das Schweißtuch einem alten Juden weist, der mit gefalteten Händen davor niederkniet. Neugierig beugt sich eine Hinzukommende, die ein Kind auf dem Arm trägt und zwei andere nebenher laufen hat vor, um dem Alten ins Gesicht zu sehen.

Selbstverständlich gehört eine solche, weitaus gesponnene Szene, die sich noch dazu im Vordergrund abspielt, nicht zur Kreuzigung. I. P. Meier führt sie auf das Passionsspiel zurück, wo Veronika das Tuch dem umstehenden Volk zeigt: „et sic Veronika ostendid Judeis et filiis Jerusalem et hominibus." Wir haben in diesem Bild einen Parallelfall zu der Tafel Nr. 354 des Wallraf Richartz Museums. Die strenge Konzentration, die noch auf dem Bild des Veronika-Meisters und dem Sigmaringer Kalvarienberg herrschte, ist aufgegeben zu Gunsten einer Vielfalt von Bewegung. Der Zug selbst ist ja ein Bewegungselement. Statt einer symmetrisch streng gefügten Anordnung eine völlige Auflockerung im Ganzen wie im Einzelnen zu Gunsten der Bewegung. Auch das Thema lockert sich im Ganzen, indem andere Szenen sich hineinmischen und Szenen von verschiedenen Themen vermischen, im Einzelnen, indem die zentralen Gruppen sich in Einzelindividuen auflösen, die jeder für sich heftig agieren nach den verschiedensten Richtungen wie beim Meister des Obersteiner Altars:

Magdalena sieht man mit dem schnaubenden Pferde zusammen, die Geste des Centurios über dem Schweißtuch, der Kopf der Veronika stößt an die Hand der Knienden. Doch greift die Bewegung schon stärker um die drei Kreuze herum, wenn auch der Goldgrund noch nicht aufgegeben ist.

Sowohl in der thematischen Erweiterung als auch in den Genreszenen (das spielende Kind, die Frau und der kniende Alte) als auch in Einzelheiten wie z. B., daß Magdalena am Fuß des Kreuzes kniet, daß die Bergsilhouette von einer Burg bekrönt ist, steht unser Bild auf der gleichen Entwicklungsstufe wie die Tafel Nr. 354 des Wallraf Richartz Museums. Doch ist die Gesinnung bei weitem dramatischer.

Am Mittelrhein fehlt eine Persönlichkeit wie der Wasserfaßmeister, der alle neuen Eroberungen zusammenfaßt, um sie auf seine Art dem Hauptereignis wieder unterzuordnen.

Obwohl der Meister in der mittelrheinischen Tradition steht, hat er sich doch auch mit niederdeutschen Bildern beschäftigt, z. B. mit der Kreuzigung von einem niederdeutschen Diptychon im Wallraf Richartz Museum in Köln. Von hier hat er die drei Vornehmen rechts, deren letzter die reich gefältelte Mütze trägt, in Haltung und Typen unverändert übernommen, ganz wörtlich vor allem die gefältelte Mütze. Nur macht der Frankfurter Künstler sie zu Reitern. Drei andere verwandte er auf der linken Seite, den Mann in der dunklen Gugel mit dem geschmückten Kragen, an dem Schellen hängen, den Bärtigen in der Knappenmütze macht er zu seinem Nachbarn, den mit dem Federputz drängt er mehr zurück.

Damit fällt Back's Behauptung von der Porträt-Darstellung der beiden Patrizier Johann Ockstädt und Jacob Hombrecht.[58])

Der Unterschied zwischen dem niederdeutschen und dem Frankfurter Bild liegt in einer Verspitzung und Verhärtung beim Letzteren.

D. Das Verhältnis des mittelrheinischen zum kölnischen „Großen Kalvarienberg".

Während die kölnische Malerei in ihren „Kleinen Kalvarienbergen" in Bezug auf Bildtypen und -motive, gelegentlich auch in stilistischer Beziehung vorbildlich für die mittelrheinische Malerei war, entwickelt sich der „Große Kalvarienberg" hier ganz unabhängig. Nur die Kreuzigung von dem Altar aus der

Frankfurter Peterskirche hat Beziehungen zu der kölnischen Tafel Nr. 354 des Wallraf Richartz-Museums, aber diese sind rein motivischer Art.

Wenn Köln schöpferischer in „Kleinen Kalvarienbergen" war, der Bildform, die ihre eigentliche Blütezeit im 14. Jhdt. hatte, und die die Kreuzigung in erster Linie als Andachtsbild auffaßte, so ist die mittelrheinische Malerei meisterhafter in „Großen Kalvarienbergen", die in der Kreuzigung das Drama erkennen, und man ist geneigt, an eine Verfälschung des Bildbestandes zu glauben, weil die Zahl der mittelrheinischen Werke die der kölnischen nicht übersteigt. In Köln ist die Wasserfaßkreuzigung die einzige wahrhaft dramatische Gestaltung, und diese ragt als einsame Leistung hervor und kann sich auf keine Voraussetzung in der heimischen Tradition berufen, stützt sich vielmehr auf ausländische Anregungen. Wenn wir nun diese dramatische Gestaltung als eine besondere Leistung hervorheben, so ist das berechtigt, weil die Zeit sich dahin gewandelt hat, den Inhalt nach all seinen Forderungen auszuschöpfen, zu steigern und zu vergegenwärtigen, und der Künstler mit großem Mut die neuen Wege geht.

Gerade diese entschlossene Haltung fehlt allen anderen Kölnern.

Dagegen greifen die mittelrheinischen Künstler die neuen Bestrebungen auf, sobald sie sich nur regen. Man kann sich keinen größeren Unterschied denken, als den Wehrdener Kalvarienberg im Vergleich zu der Miniatur aus dem Evangelistar des Cuno von Falkenstein.

Dort eine ruhig feierliche Stimmung, hier höchste Dramatik, nicht nur im Tatsächlichen, wie in der streitenden Würflerschar, der schreienden Frau, der Longinusszene, sondern überhaupt im Ausdruck der menschlichen Figur, die schon ihre robuste Selbständigkeit im Raum gewonnen hat und in ihrem Temperament in ein gegensätzliches Verhältnis auch zu ihresgleichen tritt.

Vergleichen wir weiter die typische Stufe der Entwicklung um 1410:

In Köln der Veronika Meister,

am Mittelrhein der Obersteiner Meister.

Diesmal ist die Stimmung mehr nach feierlicher Repräsentation gefärbt in dem Kölner Bild, während der Obersteiner Meister dem Miniaturmaler nichts an wilder Dramatik nachgibt. Die Würfler hauen nicht mehr nur mit den Fäusten, eine Messer-

stecherei hat sich entwickelt, die Reiter sprengen bildeinwärts, ein Spötter streckt Christus die Zunge heraus, wild flattern die Bänder im Winde. Noch mehr prallen die Menschen und ihre Gebärden aufeinander. Nicht nur dem Temperament nach, auch äußerlich sind sie vom gleichen Schlag wie die des Miniaturmalers, plastisch und mit beiden Beinen auf der Erde stehend. Diese Phase der Entwicklung erreicht Köln erst um 1420 in der Wasserfaßkreuzigung. Eher könnte der Sigmaringer Kalvarienberg dem des Veronika-Meisters parallelgesetzt werden, doch geht auch dieser Künstler in der Bildung seines Menschentyps andere Wege als der Kölner.

Er zeigt sich in der Plastik des menschlichen Körpers und der Erfüllung seiner Bewegung von innen heraus (Johannes — Maria), auch legt er viel weniger Wert auf Kostümrealismus, weil dies eine Ablenkung ins Spielerische bedeutet.

Es paßt gut zu der mittelrheinischen Entwicklung, daß in ihr eine Stufe des Bloßbeweglichen, des Stillebens und des Genres fehlt, wie sie die um 1420 entstandene Tafel Nr. 354 des Wallraf Richartz-Museums verkörpert.

Die Frankfurter Tafel, die rein äußerlich sich an gewisse Motive dieser Tafel anschließt, in der Vereinigung der Kreuzigung mit dem Kreuzschleppungszug und damit Übernahme aller dazu gehörigen Motive, geht doch auf Wegen der Tradition weiter, wenn sie den Reiterzug nicht bloß mosaikartig auf die Fläche legt, sondern überzeugend das Bild nach allen Richtungen durchstoßen läßt. Auch sie ist sparsam im Kostümrealismus im Vergleich zu Köln und im Rhythmus des Bildausschnitts lebhaft und spannungsreich.

Anmerkungen.

1. K. Fr. Mone: Altdeutsche Schauspiele.
2. Kölner Stadtarchiv Univ. 42 Fol. 49 b.
4. Hs. der Fürstl. Fürstenbergschen Bibliothek zu Donaueschingen aus der zweiten Hälfte des 15. Jhdts.
5. Ausgabe R. Froning: Das Drama des Mittelalters.
6. Vorher im Besitz der Firma Durlacher, London. Eine Photographie stellte der Besitzer leider nicht zur Verfügung. Farbige Abbildung im B. M. XLI S. 111.
7. A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik, 1. Bd. S. 23.
8. Paul Weber: Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst.
9. Vergl. Révue de l'art chrétien 1913, S. 76.
10. Swarzensky-Schilling: Die Illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz. Frankfurt/Main 1929, dort auch farb. Abb.
11. Ilse Futterer: Eine Gruppe oberrheinischen Tafelbilder des 15. Jhdts., Zeitschr. f. oberrhein. Kunst 1926/27 S. 15.
12. Mone: Altdeutsche Schauspiele.
13. Nach H. Reiners um 1440 entstanden, „Die Kölner Malerschule", S. 84.
14. Borenius und Tristram: Englische Malerei des Mittelalters, München 1927, S. 26.
15. P. Clemen: Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, S. 57.
16. a.a.O. 1. Bd., S. 33.
17. Werner Meyer-Barkhausen: Das Netzer Altarbild, Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg. 1929, S. 233.
18. Vergl. A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 2, S. 112 Abb. 142.
19. Der mittelrh. Altar im erzbischöfl. Museum zu Utrecht, W. R. Jahrbuch 3/4 1926/27, S. 130 u. ff.
20. Zeitschr. f. bildende Kunst 1928/29, S. 102 ff.: Friedrich Back: „Ein Mainzer Maler des frühen 15. Jhdts."
21. P. I. Meier: Werk und Wirkung des Meisters Conrad von Soest, S. 32.
22. Zeitschr. d. deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft, Bd. 1 Heft 6.
23. „Die Entwicklungslinie in der Kunst Meister Franckes", Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1927.
24. „A. Primitive Crucifixion". B. M. Februar 1927, S. 198 u. ff.
25. „Kostümgeschichtl. Studien zur Kölnischen Malerei", Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1928, S. 137 u. ff.
26. P. Clemen: Die Gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, S. 60.
27. A. Stange, a.a.O. Bd. 1, S. 36.
28. Zeitschr. f. Kunstgeschichte, Bd. 4 1935, Heft 4, S. 242.
29. Donaueschinger Spiel, Fürstl. Fürstenbergsche Bibliothek in Donaueschingen.
30. Klaus H. Schweitzer: Der Veronika-Meister und sein Kreis, Würzburg 1935, S. 32.
31. Bella Martens: Meister Francke, Bd. 1, S. 159, Abb. 67.
32. Bella Martens: a.a.O. Anm. 222, S. 24.

33. P. I. Meier, a.a.O., S. 35.
34. Mone: Schauspiele des Mittelalters.
35. a.a.O. S. 34.
36. Bonner Jahrbücher, Bd. 68.
37. Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission f. die Denkmalpflege in der Rheinprovinz vom 1. April 1913 bis 31. März 1914, S. 55.
38. Paul Weber: „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst".
39. P. I. Meier, a.a.O., S. 46.
40. Karl Hölker: „Meister Conrad von Soest", Münster 1921, S. 40.
41. Zeitsch. f. bildende Kunst, n. F., S. 145.
42. Vergl. Anm. 31.
43. Änne Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur Kölnischen Malerei, Jahrb. f. Kunstgeschichte 1928, S. 152.
44. van Marle: „L'Iconographie de l'Art Profane", S. 215.
45. P. I. Meier: a.a.O., S. 63.
46. Karl Hölker: a.a.O., S. 41.
47. P. I. Meier: a.a.O., S. 22.
48. K. Sano: „Die Anordnung der Figuren in der Tafelmalerei Deutschlands von 1350—1450, Anm. 23, S. 50.
49. P. I. Meier: a.a.O., Tafel 3.
50. Änne Liebreich: a.a.O., S. 149.
51. Hinweis W. Haftmann.
52. Ausgabe Henry Omont.
53. Änne Liebreich: a.a.O., S. 151.

Schrifttum.

Back, Friedrich: Mittelrhein. Kunst. Frankfurt a. M. 1910.
—, Ein Mainzer Maler des frühen 15. Jhdts., Zeitschr. f. Bild. Kunst 1928/29.
Brockmann, H.: Die Entwicklungslinien in der Kunst Meister Franckes, Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1927.
Burger-Schmitz-Beth: Die Deutsche Malerei i. 2. Bd.
Clemen, Paul: Die Gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, Düsseldorf 1930.
Borenius und Tristram: Englische Malerei des Mittelalters, München, 1927.
Förster, Otto H.: Die Kölner Malerei, Köln, 1923.
Deckert-Freyhan-Steinbart: Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau, Marburg 1932.
Futterer, Ilse: „Eine Gruppe oberrhein. Tafelbilder, Zeitschrift f. oberrheinische Kunst 1926/27.
Aldenhoven, Carl: Gesch. d. Kölner Malerschule, 1902.
Glaser, Kurt: Die Altdeutsche Malerei, München, 1924.
—, Italien. Bildmotive in der altdeutschen Malerei. Z. f. b. K. 1914.
Worringer, Wilhelm: Die Anfänge d. Tafelmalerei, 1924.
Heise, Carl Georg: Norddeutsche Malerei, 1918.
Hölker, Carl: Meister Conrad v. Soest, 1921.
Klaus H. Schweitzer: Der Veronikameister u. s. Kreis, Würzbg. 1935.
Stange, A.: Deutsche Malerei d. Gotik Bd. 1 und 2.
Martens, Bella: Meister Francke 1929.
Meier, P. I.: Werk u. Wirkg. Meister Conrads v. Soest, Münster, 1921.
Reiners, H.: Die Kölner Malerschule.
Sano, K.: Die Anordng. d. Figuren in d. Tafelmalerei Deutschlands von 1350 bis 1450.
Mone, K. Fr.: Schauspiele des Mittelalters, 1864.
Froning, R.: Das Drama des Mittelalters.
Puyvelde, Leo van: Schilderkunst en Tooneelvertooningen.
Weber, Paul: Geistliches Schauspiel und kirchl. Kunst.

Nachweis der Abbildungen.

Abb. 1. Karl Aldenhoven: Geschichte d. Kölner Malerschule.
„ 2. Heribert Reiners: Die Kölner Malerschule.
„ 3. Heribert Reiners: Die Kölner Malerschule.
„ 4. Heribert Reiners: Die Kölner Malerschule.
„ 6. Zeitschrift f. christl. Kunst, Bd. XXV, 1912.
„ 7. Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. I, Abb. 2.
„ 8. Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. I, Abb. 20.
„ 9. K. Aldenhoven, a.a.O.
„ 10. Paul Clemen: Die gotischen Monumentalmalereien d. Rheinlande.
„ 11. Stange, a.a.O. Bd. I Abb. 26.
„ 12. Stange, a.a.O. Bd. I Abb. 41.
„ 13. Swarzensky-Schilling: Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters u. d. Renaissance in Frankfurter Besitz.
„ 14. H. Reiners a.a.O.
„ 15. B. M. XLI S. III.
„ 16. H. Bouchot: Les Primitifs Francais.
„ 17. Ilse Futterer: Eine Gruppe oberrheinischer Tafelbilder. Zeitschrift f. oberrhein. Kunst 1926—27 Tafel 4.
„ 18. Friedrich Back: Mittelrheinische Kunst, Tafel XXXIV.
„ 19. Kurt Glaser: Altdeutsche Malerei.
„ 20. F. Back a.a.O. Tafel XLIV.
„ 21. A. Stange, a.a.O. Bd. II Abb. 142.
„ 22. F. Back a.a.O. T. LV.
„ 23. Unpubliziert.
„ 24. F. Back a.a.O. T. LIII.
„ 25. Carl Hölker: Meister Conrad v. Soest.
„ 26. Deckert-Freyhan-Steinbart: Religiöse Kunst aus Hessen u. Nassau.
„ 27. A. Stange, a.a.O. Bd. I Abb. 40.
„ 28. A. Stange, a.a.O. Bd. I Abb. 224.
„ 29. H. Reiners: a.a.O.
„ 30. Curt H. Weigelt: Duccio da Buoninsegna Tafel 36.
„ 31. Unpubliziert.
„ 32. Berichte über die Tätigkeit d. Provinzialkommission für die Denkmalpflege in d. Rheinprovinz vom 1. April 1913—31. März 1914 S. 55.
„ 33. H. Reiners a.a.O.
„ 34. Unpubliziert.
„ 35. C. Hölker a.a.O.
„ 36. P. I. Meier: Werk u. Wirkung Meister Conrads v. Soest.
„ 37. P. I. Meier a.a.O.
„ 38. H. Reiners a.a.O.
„ 39—42. Henry Omont: Le Livre des merveilles du monde.
„ 44. Van Marle: Geschichte d. italienischen Malerei Bd. II.
„ 45. F. Back a.a.O. T. XLVI.
„ 46. Unpubliziert.
„ 47. Oberrhein. Kunst Bd. II T. 94.
„ 48. Back: a.a.O. T. LI.

Lebenslauf.

16. Oktober 1911 in Eschweiler, Kreis Aachen, geboren als Tochter des Fortbildungsschuldirektors Hermann Hagelstange und seiner Ehefrau Ida, geb. Sondermann.

1920 bis 1931 Besuch des Oberlyzeums in Eschweiler.

März 1931 Reifeprüfung.

S/S und W/S 1931/32 Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik an der Universität Frankfurt a. Main.

S/S 1932 bis S/S 1936 Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie an der Universität Berlin.

26. 10. 1934 Ergänzungsprüfung im Lateinischen („Großes Latinum") vor dem Prüfungsausschuß des Provinzial-Schul-Kollegiums der Provinz Brandenburg.